

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

На правах рукопису

БІРЮКОВА Діана Валеріївна

УДК 811.111'42

**ІНТРАТЕКСТОВІ ОПИСИ ІНТЕР'ЄРУ
В АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ
(на матеріалі прозових творів ХІХ – ХХ ст.)**

Спеціальність 10.02.04 – германські мови

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
Приходько Анатолій Миколайович,
доктор філологічних наук, професор

Запоріжжя – 2016

З М І С Т

Перелік умовних позначень, скорочень і символів	4
ВСТУП	5
Розділ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИВЧЕННЯ	13
ІНТРАТЕКСТОВИХ ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ	
1.1. Інтер'єр як міждисциплінарний феномен	14
1.1.1. Інтер'єр у мистецтвознавчих студіях	15
1.1.2. Інтер'єр у літературознавчих студіях	25
1.1.3. Інтер'єр у лінгвістичних студіях	30
1.2. Місце і роль інтер'єру в художній комунікації	36
1.2.1. Текст як конститутивна одиниця художнього дискурсу	37
1.2.2. Композиційно-мовленнєва форма як інtrateкстова категорія	45
1.2.3. Інтратекстовий опис "інтер'єр" у системі композиційно-мовленнєвих форм	51
1.3. Методико-методологічні засади вивчення інtrateкстових описів інтер'єру .	57
1.3.1. Основні принципи й постулати когнітивно-комунікативної парадигми	58
1.3.2. Методика добору та аналізу матеріалу	64
Висновки до першого розділу	72
Розділ 2 КОГНІТИВНО-СЕМАНТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІНТРАТЕКСТОВИХ	76
ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУ В АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ	
2.1. Структурно-семантична типологія інtrateкстових описів інтер'єру	77
2.1.1. Формальні типи	77
2.1.2. Ідеографічні типи	82
2.1.3. Функціональні типи	86
2.1.4. Особистісні типи	90
2.2. Лінгвофілософські особливості інtrateкстових описів інтер'єру	92
2.2.1. Онтологічна структура	93
2.2.2. Семіотична структура	95
2.3. Лінгвокогнітивні особливості інtrateкстових описів інтер'єру	100

2.3.1.	Фреймова модель інтратекстових описів інтер'єру	101
2.3.2.	Концептуальний простір інтратекстових описів інтер'єру	106
2.3.2.1.	Ментальний кластер ПРЕДМЕТНІСТЬ	109
2.3.2.2.	Ментальний кластер ТРИМІРНІСТЬ	116
	Висновки до другого розділу	121
Розділ 3. КОМУНІКАТИВНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА РЕАЛІЗАЦІЯ ІНТРАТЕКСТОВИХ		126
ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУ В АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ		
3.1.	Предикативна організація інтратекстового опису інтер'єру	126
3.1.1.	Персональна сітка	127
3.1.2.	Модальна сітка	132
3.1.3.	Темпоральна сітка	140
3.2.	Синтаксична організація інтратекстового опису інтер'єру	151
3.2.1.	Специфіка використання простого речення	151
3.2.2.	Специфіка використання складного речення	155
3.3.	Лінгвостилістична специфіка інтратекстового опису інтер'єру	164
3.3.1.	Стилістичні прийоми і стилістичні фігури	164
3.3.2.	Конвергенція стилістичних засобів і прийомів	171
3.3.3.	Лінгвопоетична специфіка описів інтер'єру	174
	Висновки до третього розділу	181
	ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	186
	ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	192
	ПЕРЕЛІК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ	221
	ДЖЕРЕЛА ЕМПІРИЧНОГО МАТЕРІАЛУ	223
	ДОДАТКИ	227

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ І СИМВОЛІВ

АХД	– англомовний художній дискурс
ІОІ	– інтратекстовий опис інтер'єру
ЛСГ	– лексико-семантична група
ККП	– когнітивно-комунікативна парадигма
КС	– концептосистема
КМФ	– композиційно-мовленнєва форма
МЗ	– модальне значення
ММ	– метафорична модель
МС	– модальна сітка
ОІ	– опис інтер'єру
ПС	– персональна сітка
ССР	– складносурядне речення
СП	– стилістичний прийом
СПР	– складнопідрядне речення
СФ	– стилістична фігура
ТС	– темпоральна сітка
ХД	– художній дискурс
ХП	– художній простір
ЧФ	– часова форма

ВСТУП

Сучасні лінгвістичні дослідження приділяють значну увагу когнітивним і комунікативним аспектам семантики (Н.Д. Арутюнова [346], Ф.С. Бацевич [13], С.Г. Воркачев [47], С.А. Жаботинська [81], А.П. Загнітко [84], Н.Г. Єсипенко [77], О.М. Ільченко [91], В.І. Карасик [95], І.М. Колегаєва [104], А.П. Мартинюк [136], С.І. Потапенко [170], О.О. Селіванова [185], І.С. Шевченко [232], J.P. Gee [274], Т.А. van Dijk [259], G. Fauconnier [265], Ch.J. Fillmore [269], R.W. Langacker [295], G. Rickheit [307], J.R. Taylor [315], A. Ziem [326] та ін.). Не обмежуючись суто лінгвістичним підходом до мови і мовлення, вони передбачають можливість залучення до сфери аналізу даних інших гуманітарних наук, що сприяє більш глибокому проникненню дослідницької думки у природу і сутність мови, створенню послідовної та верифікованої теорії, здатної привести до валідних і переконливих результатів. Це стосується й вивчення соціокультурного простору побутування мови, створюваного зокрема дискурсами, текстами та їх складниками.

У традиційній ієрархії "дискурс – текст – надфразова єдність" найменш вивченою є остання ланка, особливо той її різновид, що ввійшов до наукового обігу під назвою "композиційно-мовленнєва форма" (КМФ). Складаючись із одиниць спадних рівнів абстракції на зразок опису, роздуму чи оповіді, КМФ часто розуміється як одна з численних форм конституювання текстової матерії. Серед таких одиниць чільне місце посідає й інтер'єр, яким активно переймаються мистецтво- й літературознавство і менш активно – мовознавство. Попри наявність окремих фрагментарних даних про КМФ "опис інтер'єру" [5; 141], проблема комплексного вивчення інтратекстових описів інтер'єру (ІОІ) все ще залишається далекою від свого вирішення.

Між тим ІОІ є вельми привабливим об'єктом для лінгвістичного аналізу з багатьох причин. По-перше, оскільки інтер'єр є матеріальним об'єктом, що постає як результат оздоблення внутрішнього приміщення, він призначений для людини, а тому мислиться й сприймається у зв'язку і разом з людиною, яка позиціонує його як фактор антропоцентричного порядку. По-друге, його включен-

ня у тканину художнього тексту зумовлюється індивідуальною авторською телеологією, що кожного разу спричиняє модифікування його структурно-семантичного інваріанту. По-третє, попри те, що IOI актуалізуються у сфері художньої комунікації, їхні когнітивно-комунікативні витoki ще не були предметом спеціального лінгвістичного дослідження.

Звернення до теоретико-методологічних надбань сучасної лінгвістики не тільки відкриває нові можливості в інтерпретації IOI, але й сприяє усвідомленню процесу текстотворення взагалі, більш глибокому розумінню закономірностей і механізмів логіко-семантичного структурування та комунікативно-функціонального аранжування як самих текстів, так і їх композиційно-мовленнєвих сегментів.

Актуальність теми зумовлюється зростанням ролі художньої комунікації в сучасному постіндустріальному суспільстві, що спричиняє підвищену увагу до механізмів творення й сприйняття текстів і їх фрагментів як конститутивних одиниць дискурсу. Вивчення шляхів і способів вербального аранжування дискурсивного простору є вкрай важливим і з огляду на необхідність досягнення соціокультурного профілю суспільства, який не в останню чергу задається і художньою сферою спілкування. Чільне місце тут належить IOI, що є результатом застосування мови з метою посилення естетичного впливу на її користувачів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація, тема якої затверджена вченою радою Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара 21.02.2013 р. (протокол № 9) та перезатверджена з уточненнями й доповненнями науково-технічною радою Запорізького національного університету 19 травня 2016 р. (протокол № 10), виконана в межах міжкафедральної науково-дослідної теми факультету іноземної філології ЗНУ "Когнітивно-дискурсивні аспекти функціонування мовних одиниць" (код держреєстрації 0103U002181).

Мета дослідження полягає у з'ясуванні когнітивно-комунікативної організації інтратекстових описів інтер'єру в англomовному художньому дискурсі.

Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких конкретних **завдань**:

- окреслити міждисциплінарні параметри феномену "інтер'єр" і визначити його місце серед інших композиційно-мовленнєвих форм;

- розробити методику вивчення когнітивно-комунікативної організації IOI в англомовному художньому дискурсі;
- описати структурно-семантичну типологію та лінгвофілософські параметри IOI в англомовному художньому дискурсі;
- здійснити фреймове моделювання IOI та моделювання його концептуального простору в лінгвокультурних вимірах;
- розкрити шляхи і способи граматичного аранжування IOI в англомовному художньому дискурсі;
- визначити лінгвостилістичну специфіку IOI в англомовному художньому дискурсі.

Об'єктом роботи є інтратекстовий опис інтер'єру – композиційно-мовленнєва форма, спеціалізована на мовній презентації внутрішнього житлового простору побутування людини.

Предмет роботи становлять когнітивно-семантичні та комунікативно-функціональні властивості інтратекстових описів інтер'єру, що актуалізуються в англомовному художньому дискурсі.

Матеріалом дослідження є авторська картотека обсягом у 1500 фрагментів, що містять IOI. Картотека формувалася протягом 2012 – 2015 рр. шляхом добору IOI із прозових творів різних епох (кінець XIX – початок XX ст.), різних літературних напрямів (неоромантизм, реалізм, модернізм) і різних авторів – представників двох провідних англомовних соціокультур: британської (Е.Л. Войніч, Дж. Голсуорсі, Ч. Діккенс, А. Конан Дойл, Р. Кіплінг, В.С. Моем, В. Скотт, В.М. Теккерей, О. Уальд та ін.) та американської Т. Драйзер, Дж. Лондон, Ф.С. Фіцджеральд, В. Теннессі, А. Хейлі та ін.).

Методологія дослідження зумовлена когнітивно-комунікативним підходом до мовних і мовленнєвих явищ, який, ґрунтуючись на *загальнонаукових методах* індукції та дедукції, аналізу та синтезу, форми і змісту, структури й системи, передбачає комплексне застосування таких *методів лінгвістичного аналізу*, як *міждисциплінарний* (для осмислення основних наукових поглядів на інтер'єр у гуманітарній парадигмі знання), *описовий* (для систематизації основних структурно-

семантичних типів IOI), *фреймове моделювання* (для з'ясування логіко-сислової структури IOI), *лінгвоконцептуальний* (для моделювання концептосистеми IOI), *функціональний* (для усвідомлення шляхів і способів предикативного аранжування IOI), *синтаксичний* (для з'ясування синтаксичної організації IOI) та *лінгвостилістичний* (для опису стилістичних фігур, прийомів і засобів, вживаних в IOI). Окрім того, в роботі використано прийоми *спостереження, узагальнення, класифікації та систематизації*, а також елементи *кількісних підрахунків*, за допомогою яких подавалися квалітативні характеристики IOI.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній уперше визначено місце і роль IOI в системі композиційно-мовленнєвих форм та основні закономірності їх конституювання в англomовному художньому дискурсі; здійснено інвентаризування їхніх основних структурно-семантичних типів з подальшим з'ясуванням онтологічних і семіотичних принципів їх упорядкування, які стають основою фреймового моделювання IOI; відтворено концептуальний простір IOI, що задається двома ментальними кластерами англійської лінгвокультури – предметністю і тримірністю; розкрито шляхи і способи предикативного аранжування IOI у триєдиній системі координат – темпоральність, модальність і персональність; встановлено специфіку синтаксичного оформлення IOI з наголосом на преферентних для IOI реченнєвих побудовах; а також описано лінгвостилістичну специфіку IOI в англomовному художньому дискурсі.

Положення, що їх винесено на захист.

1. Інтер'єр постає в художньому дискурсі як феномен монологічного мовлення та як різновид композиційно-мовленнєвої форми "опис". Він призначений для вторинного відображення архітектурно та/або художньо оздобленого внутрішнього простору шляхом інтратекстового вкраплення – фрагмента деякого текстового цілого, який, фокусуючи увагу на речах, їх властивостях і якостях, характеризується відносною структурною завершеністю, єдністю часового, модального та персонального планів.

2. Структурно-семантична стратифікація описів інтер'єру визначається такими параметрами, як форма, зміст, функція, перспектива. З формального погляду

вони розрізняються за обсягом, композицією і за характером використаних засобів; у змістовому плані – за тематизацією функціонального чи естетичного аспектів; за функціональним критерієм розрізняються дейктичні, конструктивні, характеризувальні, експлікативні та сюжетні IOI, а за особистісним – ауторіальні, акторіальні та нейтральні.

3. Інваріантними онтологічними характеристиками описів інтер'єру є просторові ознаки "предметність" і "тримірність" та часові "синхронність" і "статичність". Вони визначаються буттєвими характеристиками інтер'єру як способу організації внутрішнього приміщення, що існує у предметах, які його наповнюють, а також просторовими зв'язками між ними.

4. Онтологічні та семіотичні параметри IOI лежать і в основі їхньої фреймової моделі. Фрейм ОПИС ІНТЕР'ЄРУ являє собою трирівневу мережу, утворювану вузлами змістового та формального планів і пропозитивними зв'язками між ними. Змістова шпальта фрейму окреслює концептуальний простір опису інтер'єру, інтегровальним началом якого є концепт-ідея INTERIOR з двома низхідними ментальними кластерами – ПРЕДМЕТНІСТЬ і ТРИМІРНІСТЬ.

5. Конституенти кластера ПРЕДМЕТНІСТЬ диференціюються за ознаками 'конструкції', 'меблі', 'декор', 'аксесуари'. Концепти перших двох груп відбивають уявлення про універсальні елементи інтер'єру, а тому демонструють свою регулярну актуалізацію. Концепти груп 'декор' і 'аксесуари' є змінними. Конституенти кластера ТРИМІРНІСТЬ диференціюються за ознаками 'висота', 'ширина' та 'довжина', кожна з яких відповідає одному з просторових вимірів і підпорядковує бінарну опозицію, зумовлену однією просторовою віссю – вертикальною (TOP – BOTTOM), латеральною (LEFT – RIGHT) чи фронтальною (FRONT – BACK).

6. Комунікативно-функціональна реалізація IOI спирається на граматичні та стилістичні параметри їхньої мовної організації. Комбінування персональних, модальних і темпоральних значень між собою, а також використання певних синтаксичних конструкцій з опорою на відповідні стилістичні засоби і прийоми сприяє тому, що вербальний портрет інтер'єру в англomовному художньому дискурсі не

тільки створює враження об'єктивного відтворення дійсності, але й надсилає сигнали неприхованого суб'єктивно-авторського ставлення до нього.

7. Лінгвопоетична специфіка IOI забезпечується широким вживанням різноманітних стилістичних засобів, прийомів і фігур, зумовлених авторською інтенцією, спрямованою на адекватне відтворення предметного світу персонажів і внутрішнього простору їх побутування. За допомогою таких преферентних засобів, як епітет, метафора, метонімія, перифраз, порівняння та їх конвергенції створюється особлива образність і неповторна експресія текстового фрагменту, посилюється його естетичний вплив.

Теоретичне значення дисертації полягає в загальних принципах і підходах до об'єкта дослідження, які сприяють поглибленню й розширенню наукових уявлень щодо номінативного потенціалу та комунікативних особливостей IOI. Теоретично релевантними є запропонована когнітивно-семантична класифікація IOI, їхнє фреймове моделювання, опис їхньої концептосистеми, граматичного аранжування та стилістичної специфіки. Отримані результати мають певну значущість для таких галузей германського мовознавства, як лінгвістика тексту, дискурсознавство, лінгвокогнітологія, лінгвопоетика, лінгвосеміотика. Проведений аналіз може стати в нагоді для подальшого вивчення аналогічних і/або споріднених явищ на матеріалі інших природних мов.

Практичне значення дисертації зумовлюється можливістю застосування отриманих результатів в таких нормативних курсах, як "Теоретична граматики англійської мови" (розділи "Речення на комунікативному рівні"), "Стилістика англійської мови" (розділ "Поетичні засоби і фігури мовлення"), "Основи теорії комунікації" (розділи "Мовна комунікація і суспільство", "Текст і текстова комунікація"), а також у спецкурсах як лінгвістичної, так і загальнофілологічної спрямованості. Окремі результати можуть виявитися корисними при розробці навчально-методичних матеріалів з інтерпретації тексту для студентів – майбутніх спеціалістів у галузі англійської філології та перекладознавства, а також у курсовому й дипломному проектуванні.

Публікації. Проблематику, теоретичні й практичні результати дослідження

викладено в 11-ти одноосібних публікаціях, із яких п'ять – у фахових наукових виданнях України (2,35 др. арк.), дві – у зарубіжних періодичних виданнях (1 др. арк.), чотири – у тезах доповідей на конференціях (0,7 др. арк.). Загальний обсяг публікацій – 4,05 др. арк.

Апробація результатів роботи. Основні положення й результати дослідження обговорювалися на конференціях різних рівнів репрезентації – на п'яти *міжнародних*: VII Міжнародна науково-практична конференція "Мови і світ: дослідження та викладання" (м. Кіровоград, 2013), V Міжнародний науковий форум "Сучасна англістика і романістика: перший рубіж нового тисячоліття" (м. Харків, 2013), VIII Міжнародна наукова конференція "Пріоритети германського і романського мовознавства" (м. Луцьк, 2014), VII Міжнародна наукова конференція "Іноземна філологія у XXI столітті" (м. Запоріжжя, 2014), IV Міжнародна науково-практична заочна конференція "Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації" (м. Острог, 2015); на двох *всеукраїнських*: V Всеукраїнська науково-практична конференція "Актуальні проблеми викладання іноземних мов для професійного спілкування" (м. Дніпропетровськ, 2014), II Всеукраїнська науково-практична конференція "Сучасна германістика: теорія і практика" (м. Дніпропетровськ, 2015).

Публікації. Проблематику, теоретичні й практичні результати дисертаційного дослідження викладено в 11 публікаціях, із яких 5 – статті, опубліковані у фахових наукових виданнях, дві – в зарубіжних виданнях, чотири – в тезах доповідей на наукових конференціях. Загальний обсяг публікацій – 3,45 д.а.

Обсяг і структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (348 позиції, з яких 91 – іноземними мовами), списку джерел (43 найменування). Вона містить 7 рисунків, 2 таблиці та 8 додатків.

У *першому розділі* розглядаються теоретико-методологічні передумови вивчення ФОІ в англomовному художньому дискурсі: інтер'єр у міждисциплінарних вимірах, його місце і роль у художній комунікації, де він постає як один із різновидів композиційно-мовленнєвої форми "опис", інтегрованої в текст і дис-

курс. Тут же обґрунтовано теоретико-методологічні засади дослідження з обґрунтуванням відповідної методики добору та аналізу емпіричного матеріалу.

У *другому розділі* висвітлено лінгвокогнітивні властивості IOI, для чого описано їхню структурно-семантичну типологію, визначено їхній лінгвофілософський алгоритм, здійснено фреймове моделювання та окреслено концептуальний простір з паралельним інвентаризуванням відповідних мовних засобів.

У *третьому розділі* описано предикативну організацію IOI, здійснено аналіз шляхів і способів їхнього синтаксичного аранжування та з'ясовано їхні лінгвостилістичні особливості з наголосом на преферентне використовуваних мовних засобах.

Розділ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИВЧЕННЯ ІНТРАТЕКСТОВИХ ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

Головною метою цього розділу є вироблення теоретико-методологічних засад об'єкта дослідження – інтер'єру.

Сам по собі інтер'єр сприймається у двоєдиних вимірах – первинному (об'єкт зовнішнього світу) і вторинному (об'єкт, відображений у внутрішньому світі спостерігача). Довідкова література чітко фіксує це принципове розмежування. Вона називає інтер'єр первинного виміру архітектурним феноменом – внутрішній простір споруди (житлової, суспільної, промислової) або приміщення (вестибюль, фойє, кімната, зал). Інтер'єр вторинного виміру вона вважає відтвореним у якій-небудь творчій майстерні та визначає як "зображення внутрішності споруд і кімнат у свідомості" [<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/825026>].

Передусім нас буде цікавити друга іпостась інтер'єру – та його властивість, що повернута не до реального, а до художнього світу. У цьому випадку вона існує у відображеному вигляді, тобто у вигляді сформованих у свідомості чуттєвих образів, понять, знань, які співвідносяться з тим об'єктом дійсності, що підлягає пізнанню. Інакше кажучи, це є відображенням об'єкта (інтер'єр) у суб'єкті (людина). Важливим при цьому є усвідомлення тієї істини, що образ, отриманий у результаті відображення, завжди є суб'єктивним образом об'єктивного світу, адже він визначається не тільки особливостями предмета відображення (оригінал), а й особливостями суб'єкта, що його відображує (митець).

Провідною гносеологічною ідеєю в діалектиці відображення є принцип адекватності результатів пізнання своєму джерелу, що досягається через дві вимоги: видобування потрібних і вилучення непотрібних відомостей про оригінал.

При цьому суб'єкт виступає не тільки пасивною, але й активною стороною, бо не лише відображує ("фотографує"), а й формує об'єкт спостереження.

Говорячи про суб'єкт відображення, зазначимо, що він є активно діючою, творчо мислячою й художньо налаштованою особистістю, тобто особистістю, налаштованою на створення вторинного, художнього світу, а точніше – його моделі. Існує дві категорії таких особистостей – представники образотворчого мистецтва (митець, скульптор, дизайнер) і представники словесного мистецтва (автор, письменник, мовець).

Проте існує ще й третя категорія, що творить своєрідне відображення відображень. Йдеться про дослідника, який вивчає шляхи і способи художнього змалювання дійсності у творчій лабораторії перших двох. І якщо широкий діапазон образотворчого відображення інтер'єру досліджує лише одна категорія науковців (мистецтвознавці), то словесно-художнє – дві (літературо- та мовознавці). Потрапляючи до фокусу уваги цієї третьої категорії, інтер'єр стає об'єктом всебічного мультидисциплінарного вивчення в гуманітарній парадигмі знання.

1.1. Інтер'єр як міждисциплінарний феномен

Інтер'єр – це пластично-просторовий феномен, тверда масштабна матеріальна оболонка, яка виконує функцію кордону із зовнішнім середовищем, де сходяться і взаємодіють різні реальності. У загальнофілософському розумінні – це огорожена (замкнута) територія навколо людського тіла, яка використовується не тільки для збереження тіла в живому неушкодженішому вигляді, але й для забезпечення його оптимального, насамперед фізичного функціонування, тобто його безпеки, можливості пересування, різних занять, життєвої активності, а також зміни різних форм активності [330, т. 3, с. 190-221].

Філософія інтер'єру базується на прагненні людей створити своє житло таким, щоб воно максимально точно передавало їх смак, спосіб життя і відповідало потребам і вимогам комфорту. Він не тільки створює форму якогось об'єкта, але й моделює спосіб життя цього об'єкта, саме тому він може виступати в якос-

ті предметного втілення філософських ідей. Це є первинна іпостась інтер'єру, про яку йшлося вище. Відображення ж інтер'єру в мистецтві та його осягнення в гуманітаристиці відбиває вторинну іпостась об'єкта дослідження, що є першочерговим завданням цього підрозділу.

1.1.1. Інтер'єр у мистецтвознавчих студіях. Визначити природу інтер'єру в мистецтвознавчих студіях – завдання надзвичайно складне. Насамперед тому, що складним і суперечливим є саме мистецтво. Це пояснюється творчою свободою, де талант або геній може реалізувати себе. Складність визначення мистецтва полягає ще і в тому, що воно має безліч зв'язків і опосередкувань з соціумом [18, с. 3]. Існуючи у формі суспільної свідомості, мистецтво є найважливішим елементом людської культури, що відображає дійсність у художніх образах, активно впливаючи на думки, волю й почуття людей, відіграючи величезну роль у житті суспільства [330, т. 18, с. 507].

Забезпечуючи виробництво, збереження і поширення художньої інформації, мистецтво проявляє себе як естетичний феномен, пересікаючись з іншими його частинами, у т. ч. і з матеріальними, створює такі різновиди, як образотворче мистецтво, архітектура, дизайн та ін.

Інтер'єр в образотворчому мистецтві зазнав різних тлумачень у зв'язку з історичним розвитком жанрів – портрету, пейзажу, натюрморту. Велика увага у творчості художників приділялася інтер'єру як мікрокосму людського буття, як формі вираження настрою, як відображенню культурно- та соціоісторичної епохи, як сукупності атрибутики й деталей речового та матеріального світу в передачі духовної чи бездуховної сторони життя людини, внутрішніх рис характеру художнього образу тощо [179, с. 21].

Проблематиці жанру і мотивів інтер'єру в образотворчому мистецтві присвячені роботи І.Е. Данілової [66], О.Я. Логвінської [126], О.І. Майорової [130], М.Н. Соколова [196] та ін. Проблема інтер'єру в теорії і практиці живопису співвідноситься з реалізацією безлічі завдань: композиційно-просторові рішення, художнє осягнення людських доль, життя народу в ту чи іншу добу.

І.Е. Данілова акцентує увагу на тому, що в епоху античності не було стін, що розділяють простір внутрішній (інтер'єр) – і простір зовнішній (пейзаж) [66, с. 6]. На античних вазах зображені люди, тварини та рослини. Вони живуть одним життям в одному просторі. У цьому світі без стін немає чітких меж між людиною, тваринами і рослинами. Світ земний, світ природи – це житло для людини, її Дім [66, с. 9].

На рубежі V і IV ст. до н. е. ця органічна єдність природи і людини починає розпадатися. Зображення природи відшаровується від фігурних композицій, складаючи її фон. Римська культура також не знала зображень у мистецтві замкнутого простору – аналога будинку. Але якщо світ античного грека включав в себе всю природу, то для людини Стародавнього Риму світ в ідеалі асоціювався з державою, з імперією, яка прагнула підкорити собі всі народи (наприклад, розпис будинку Веттієв, рельєфи) [68, с. 206].

В епоху середньовіччя на мистецтво дуже сильний вплив здійснювала релігія. І живопис не був тут винятком. Культурологи зазначають, що важливою рисою тодішньої культури було панування релігійного світогляду (теоцентризм), в основі якого лежала християнська теологія [143, с. 95]. Християнство було не просто релігією, а було фундаментальною світоглядно свідомістю. Середньовічна людина в цій свідомості – це блукач, її життя – тимчасове перебування на землі, мандрівка на чужині в постійному очікуванні потойбічного вічного життя.

Мандрівництво, бездомність – головний ціннісний постулат середньовічної людини. "Поняття будинку пов'язується не з реальним місцем, але з простором духовним – внутрішнім притулком кожного, будинком душі, замкнутим від світу зовнішнього – і відкритим Богу" [66, с. 11]. Ідеальною моделлю гранично закритого ззовні та гранично відкритого, безмежного всередині простору став ранньохристиянський храм. Це був образ нового будинку, домівки для кожного і одночасно для всіх. Просторова модель інтер'єру храму відбилася і на середньовічному живописі. В іконах доволі часто зображується архітектура, але вона не пов'язана з образом будинку. Персонажі не "населяють" будівель, вони виступають на їх фоні. Цей живопис не знає простору всередині стін, а знає лише прос-

тір перед стінами – як, приміром, у мозаїці церкви Св. Аполінарія Нового в Равені (VI ст.). Архітектура не впускає фігури, вона виштовхує їх назовні. Цей принцип зберігається в живописі аж до епохи Відродження.

Світогляд епохи Відродження бачить людину по-новому. Якщо в епоху античності людина вчилася у природи, то в період Відродження вона виділяється з неї і стає творцем світу і самої себе. Епоха починає будувати нову модель світу, де будинок для людини – це вже цілком земна споруда. Вважається, що саме в живописі Джотто і насамперед у його фресках капели дель Арена в Падуї вперше створюється архітектурний простір, призначений для людини [66, с. 16]. У Джотто в його фресках в капелі дель Арена з'являється не тільки підлога, а й стіни, які виділяють із синьої безмежності фону острівці простору, в якому, а не на тлі якого існують персонажі. У ряді випадків ці міні-інтер'єри мають не тільки підлогу і стіни, але й стелю, яка вкриває їх мешканців.

Як самостійний жанр інтер'єр заявив про себе лише в XVII ст. Голландські художники А. ван Остаде і Е. де Вітте, які створили прекрасні внутрішні види церков, вважаються першими суто "інтер'єрними" живописцями. Виникає образ не Будинку з великої літери, а просто домівки в її прозовій буденності. У першу чергу цінувалися картини побутового жанру, портрети, пейзажі, натюрморти. В історію мистецтва входить таке поняття, як "кімнатний живопис" [143, с. 41].

На полотнах Яна Стіна, Габріеля Метсю, Герарда Терборха, Пітера де Хоха оспівувалося спокійне домашнє життя, затишок, а також гулянки в кабаках і тавернах. Як зазначає Н.А. Дмитрієва, на картинах голландських живописців вивірена кожна дрібниця – плитки підлоги, деталі меблів, візерунок на килимах. "По візерунках можна безпомилково встановити походження килимів; кажуть, що, вивчаючи килими на картинах Вермера, Терборха та інших, історики перевіряли й уточнювали дані про торгові зв'язки Голландії" [68, с. 330-331]. Вона виділяє ще одну особливість голландського живопису – майстерність у передачі світла, де навіть точність у деталей є поетичною, а інтер'єри, побудовані на чергуванні відкритих дверей, здаються особливо привабливими.

Західноєвропейська культура XVIII ст. увійшла в історію як культура епохи Просвітництва, як "Століття Розуму". Центр художньої активності в XVIII ст. переноситься до Франції. І.Е. Данилова говорить про тенденцію розмивання "границь між простором архітектурно замкнутим, штучно створеним людиною для людини, і простором природним, розімкненим, існуючим самотійно і від людини незалежним" [66, с. 37].

У картинах європейських художників інтер'єр поєднується з такими жанрами, як портрет, пейзаж, натюрморт, костюм. Так, Ватто залишив цілу низку картин під назвою "галантні святкування". Це зображення закоханих кавалерів і дам, які прогулюються в елегантних парках або на відкритих верандах невідомих палаців. У картинах Ватто персонажі обживають природу як інтер'єр. Велике значення в цьому циклі мають декорації: Хогарт докладно зображує інтер'єр, прийнятий в Англії XVIII ст., одночасно підкреслюючи соціальне та моралізаторське значення свого твору, адже більшість деталей мають як побутовий, так і алегоричний сенс. У "Модному шлюбі" відчувається вплив голландських і італійських майстрів, французького портретного живопису та інтер'єрів.

Романтизм кінця XVIII – початку XIX ст. був породжений втомою від історичних катаклізмів. У зв'язку з цим людина звертається до природи як до можливості відпочити від раптових змін. Тож у живописі розвивається тема недосяжно прекрасної природи, у спогляданні якої людина знаходить внутрішню свободу і заспокоєння. Інтер'єр ніби розкривається "вдалину", виходить за межі будинку (Каспар Давид Фрідріх, Карл Карус, Сельвестр Щедрін та ін.).

На думку А.В. Самохіна, в живописі кінця XIX – початку XX ст. намітилося два вектори інтер'єру. Перший являє собою зображення різних приміщень як елемента історичної або побутової картини, а також портрета чи навіть натюрморта, а другий – власне інтер'єрний жанр, в якому людські фігури, натюрморти й елементи пейзажу мають підлеглий характер [182, с. 313].

І.Е. Данилова відзначає "вимивання інтер'єру" в живописі французьких імпресіоністів. Інтер'єр розчиняється у світлі та кольорі й перестає існувати як просторовий образ. Він ніби прирівнюється до натюрморту, до зображення не

кімнати, а речей, що в ній знаходяться. Відбувається композиційне виштовхування людини з кімнати, їх взаємне неприйняття. Простір картини, що нагадує настінні килими, стає бездомним. Це характерно і для П. Ренуара, і для Е. Мане, і для Б. Морізо. Особливо яскраво тема трагічної бездомності втілена ван Гогом в картині "Нічне кафе". Ця втрата відчуття будинку спричиняє домінування пейзажу у творчості імпресіоністів [66, с. 46].

Відзначаючи зневагу до теми "інтер'єр" в епоху Нового часу, М.Н. Соколов пише: "Що ж стосується сучасності, то тут інтер'єр найчастіше мислиться лише речово-просторовим додатком до центральних мотивів – побутового, історичного, пейзажного. І навіть натюрморт, який займав колись в естетичній табелі про ранги останнє місце, володіє тут безумовною першістю" [196, с. 5].

Проблема інтер'єру в теорії та практиці живопису завжди співвідносилася з реалізацією безлічі завдань: композиційно-просторового рішення, художнього осягнення образів різних типів і характерів, життя людини в її історико-дієвих зв'язках з певною епохою. Багато в чому майстерність художника у вирішенні інтер'єрних зображень відбивається в умілому визначенні головних і другорядних предметів, їх творчої інтерпретації у просторі.

Неповторні деталі інтер'єру, в якому мешкають герої полотен, допомагають живописцям розкривати настрій, характери і долі людей. Інтер'єр – сфера людського існування, де мистецтво і побут тісно перетинаються. Зображаючи людину серед речей, митець розкриває красу світу в її чудовій єдності та розмаїтті. Милуючись картинами, що зображують людей в різних інтер'єрах, ми починаємо краще розуміти історію, людей і самих себе.

Інтер'єр в архітектурі базується на розумінні тієї істини, що архітектура створює основу предметно-просторового оточення людини, формує каркас, який намічає розчленування організованого простору, де розгортається людське життя [246, с. 113]. Відіграючи роль декорації, на тлі якої існує людина, вона несе інформацію, що допомагає стійко підтримувати санкціоновані форми поведінки, закріплені традиціями культури.

Основним прикладним завданням архітектури було створення закритого простору для захисту людини від її довкілля. Так, інтер'єр становить собою архітектуру внутрішніх приміщень будівлі, відносно замкнутий і організований у функціонально-естетичному відношенні простір усередині будівлі, яку складають поверхні (підлога, стеля, стіни), що захищають приміщення, устаткування, облаштування та водночас становлять його архітектурне й художнє оздоблення [330, т. 3, с. 190-221]. "Архітектурний" інтер'єр включає й певні параметричні та матеріальні елементи: розмір, пропорції, конструкції, оздоблювальні матеріали, світло, колір, фактуру тощо [234, с. 144].

Архітектура – мистецтво проектувати і будувати об'єкти, які оформляють просторове середовище для життя і діяльності людини [327, с. 18]. Інтер'єр в архітектурі зазвичай визначають як внутрішній простір будь-якого конкретного приміщення [82; 111; 133; 197; 246; 275; 322].

Вже за часів Стародавнього Єгипту було зроблено перший крок в освоєнні архітектурного середовища, в диференціації внутрішнього і зовнішнього простору [178, с. 20]. Найпоширенішим типом архітектури Стародавнього світу був наземний храм, який релігія трактувала як мікрокосм, що втілює уявлення про все-світ або потойбічний світ [89, с. 92].

Архітектура Стародавньої Греції, крім храмів, представлена стадіонами, театрами, ринками, базиліками. Для елліністичного житла характерна ізолюваність його елементів від вулиці – "будинки замкнені всередині себе" [197, с. 99]. Все багатство використання архітектурно-художніх засобів було зосереджено саме на вирішенні інтер'єрів і внутрішнього двору. Спільність декоративних елементів у орнаменті, меблів, тканинах, кераміці, ювелірних виробів сприяло стилістичній єдності античних інтер'єрів [197, с. 100].

Типи громадських будівель Стародавнього Риму в основному повторюють аналогічні давньогрецькі споруди. Проте римляни привнесли багато нових оригінальних рис в об'ємно-просторове конструювання та декоративно-художнє рішення інтер'єру. І хоча внутрішній простір будівель також замкнений і відокремлений від навколишнього середовища, для інтер'єрів цієї епохи характерним

стало зіткнення різних архітектурних форм, боротьба світла і тіні, динаміка і напруженість [197, с. 110].

Період Середньовіччя тривав у Європі більше тисячі років. Церква стає головною громадською спорудою не тільки як місце проведення богослужіння, а й інших важливих подій у житті суспільства: коронація, урочисті молебні, проповіді, вінчання, хрещення, відспівування, зречення. Монументальні храми стали втіленням могутності й величі держави чи міста. У мистецтві цього часу було поширено мислення символами. Один із прикладів тому – християнський храм, який символізував модель світобудови, а його простір-інтер'єр поділявся на вівтар (прообраз раю і місце здійснення богослужіння), основний зал (прообраз земного світу, з розчленуванням площі по соціальній ієрархії) і нартекс (прообраз пекла, місце для нехрещених і віровідступників) [178, с. 32].

В архітектурі середніх віків домінував принцип впорядкованого зв'язку приміщень, де функціональність панувала над формою. Емоційне сприйняття подібних просторових комбінацій, їхня художня оцінка спираються на фактор спонтанності, несподіваності поєднань, які можуть виникнути при сприйнятті в русі. "Подібний просторовий лад відбивав притаманні тому часу настрої настороженості, тривоги, таємничості" [178, с. 45].

Провідним типом в готичний період став собор як вищий зразок синтезу архітектури, скульптури і живопису (представленої в готиці переважно вітражами). Велетенський порівняно з людиною простір собору, устремління до неба його веж і зводів, підпорядкування статуй динамічним архітектурним ритмам, ірреальне світло вітражів □ все це творило сильний емоційний вплив. У готичний період було побудовано безліч укріплених міст, замків, житлових будинків і адміністративних будівель, архітектурно-інтер'єрні форми всередині яких були дуже конструктивними.

Архітектор Т. Рікман розділив англійську готику на три періоди – ранню, прикрашену, перпендикулярну [156, с. 206]. Для англійських будівель в цілому були характерні прямі лінії та чіткий поділ на складники і як наслідок – менша просторова цілісність. Інтер'єри ранньої англійської готики відзначаються ши-

рокими прольотами арок і схильністю до використання горизонтальних ліній. Величні собори і церкви цього періоду мають плавні подовжені форми. Дж. Ротвел зауважує, що інтер'єри не сприймаються як єдине ціле, а радше членуються на окремі частини [156, с. 208]. Немає єдності в деталях декору.

Прикрашена готика домінувала в Англії у 1290-1350 рр. Як видно з назви, для цього стилю характерна велика кількість прикрас і декоративної структури (вітражі, кам'яна різьба). Характерним елементом в інтер'єрах прикрашеної готики дослідники називають стрілчасті арки. Вони розташовувалися і на фасадах, і в інтер'єрах, з них складалися портали будівель. Зусилля зодчих цього часу зосереджувалися не стільки на конструктивній, скільки на декоративній стороні архітектури [82; 110].

Рубіж XIV – XV ст. у Західній Європі був відзначений виникненням нової архітектурної системи – стилю Відродження (Ренесансу). У кожній з країн архітектура Відродження виникла в результаті поєднання місцевих традицій і привнесених ззовні загальних ознак стилю. Серед особливостей архітектури Відродження називають зміни у стилі будівель, пропорційну досконалість інтер'єрів, переважання орнаментів, гармонійність, чистоту пропорцій, використання класичних мотивів і античного ордера [133; 156].

Архітектура бароко зародилася в Римі у XVII ст. Бароко відрізнялося підвищеною емоційністю, прагненням до грандіозності, манірності. Воно стало часом яскравих творчих індивідуальностей (Луї Ліво, Франсуа Мансар, Жюль Ардуен-Мансар, Крістофер Рен, Ніколас Хоксмора та ін.). Аналогічно й рококо, яке було стилем в архітектурі міських будинків і готелів паризької знаті [156, с. 270]. В основному стиль зустрічався у внутрішньому інтер'єрі, а його характерними рисами були прикраса ліпниною, розписом і витонченими панелями. Реакцією на бароко і рококо став неокласицизм, відмінними рисами якого стали досконалі пропорції та увага до найдрібніших деталей [156, с. 292].

Кінець XVIII – початок XIX ст. ознаменувався появою "пейзажного стилю" в архітектурі інтер'єру. Існувало безліч його видів, але архітектор Джон Неш охопив їх всі – від грандіозних замських будинків до невеличких котеджів.

У кінці XIX ст. в Європі намітився корінний перелом в архітектурі та в методиці просторового формоутворення і стилістичної організації декору. Стихійне зростання міст, населення, зайнятого в промисловості, і невідповідність їм темпів житлового будівництва спричинили переущільнені забудови, підвищення поверховості, знищення зелени. Тож в архітектурі XX ст. з'являється безліч напрямів і стилів (модерн, модернізм, конструктивізм, постмодернізм, хай-тек, деконструктивізм та ін.), які відбилися і в інтер'єрі.

Важливим елементом інтер'єру є стиль – цілісна художня система, що володіє зовнішньою (формальною) і внутрішньою (змістовою) єдністю [196]. Внутрішнє приміщення як частина архітектури включає в себе характерні для кожного часу прийоми побудови планів і об'ємних композицій, використання певних матеріалів і конструкцій, типових архітектурних форм і способів синтезу архітектури з іншими видами мистецтва [330, т. 3, с. 220].

Інтер'єр у дизайні пов'язаний з архітектурою як такий, що має відношення до проектування предметного світу [55, с. 146; 306, с. 17]. Зазвичай дизайн розуміють як вид людської діяльності [141, с. 12], як результат діяльності [306, с. 18], як творчу активність [75, с. 8]. Говорячи конкретніше, дизайн – це "творча діяльність, метою якої є формування гармонійного предметного середовища, що найбільш повно задовольняє матеріальні та духовні потреби людини" [233, с. 7].

Важливим для мети і завдань цієї роботи є визначення дизайну як "творчої проектно-конструкторської діяльності, яка направлена на удосконалення предметного середовища, що оточує людину, і створюється засобами промислового виробництва" [344, с. 357].

О.П. Олійник [155, с. 6] зазначає, що дизайн інтер'єру займає граничне місце між суто архітектурною діяльністю та промисловим дизайном, створенням об'єктів штучного середовища. Відмінність архітектурних об'єктів від переважної більшості інших об'єктів проектної творчості полягає в поєднанні одразу двох видів простору, з якими взаємодіє об'єкт проектування: зовнішнього (екстер'єру) та внутрішнього (інтер'єру). Об'ємно-просторові характеристики будівлі визначаються саме його інтер'єрами, сукупністю внутрішніх просторів. А екс-

тер'єр слугує посередником у забезпеченні зв'язку з навколишнім середовищем. Утім, вважає далі О.П. Олійник, поділ простору на інтер'єрний та екстер'єрний є досить умовним. Навіть у традиційних архітектурних об'єктах інтер'єр не обов'язково замкнений у межах стін будинку, він може розкриватися ззовні, охоплюючи навколишній простір, або, навпаки, активно вводити зовнішнє середовище в середину будинку, візуально поєднуючи інтер'єр [155, с. 7].

Солідаризуючись з ним, А.Г. Габричевський описує будь-яке архітектурне середовище як взаємодію двох елементів – маси та оболонки, один з яких домінує. На цій підставі він вводить поняття "*інтер'єрний простір*" і визначає його як "архітектурне середовище, що заповнює архітектурну оболонку (будівлю) та взаємодіє з розміщеними в ньому масами (предметним наповненням)" [49, с. 87]. На нашу думку, це поняття пропонує доволі вдалий компроміс для інтегрування зовнішнього і внутрішнього просторів приміщення в одне ціле під усталеною назвою "інтер'єр" та ще й дозволяє уникнути асоціацій екстер'єру з зовнішнім виглядом тварин.

Інтер'єрний простір завжди пов'язаний зі змінами смаків і моди. Кожна епоха створює свій певний стиль, який з нею приходить, еволюціонує, минає та відмирає або ж переходить в інший стиль, який, багато в чому відрізняючись, формується ще в його межах.

Початкова фаза розвитку інтер'єрів характеризувалася феноменами синкретичного порядку (приміщення універсального призначення з зачатками різних функцій: житлове, культове, громадське). В епоху античності та середньовіччя найбільша увага приділялася культовим і палацовим інтер'єрам, в епоху відродження – громадському та жилому інтер'єрам. У Новий час найбільш швидкими темпами розвивався житловий і виробничий інтер'єри. Далі еволюція дизайну інтер'єрів рухалася шляхом функціональної спеціалізації та прагматичного розмежування приміщень, тобто розведення їх за різними просторами (зала, кабінет, студія, спальня, вітальня, більярдна, їдальня, дитяча, гардеробна кімнати тощо). У Новітній час перевага віддається виробничому, навчальному та видовищному інтер'єрам. Сучасний інтер'єр поєднує робочий простір і зону відпо-

чинку, спальне місце і місце для зберігання речей. Він є поліфункціональним і охоплює декілька функціональних зон в одному просторі.

У формуванні житлового середовища значне місце посідає проблема побудови інтер'єрних просторів, в основі якої – концепція про взаємозумовленість архітектурної композиції та функціональної доцільності [306, с. 177]. Тож наповнений внутрішній простір оселі має антропоморфний характер, оскільки будь-яка річ зумовлена в ній людськими потребами. Людина завжди прагне упорядкувати своє довкілля, прикрасити своє життя, зробити зручними та гарними предмети, які її оточують, – житло, меблі, посуд, одяг, інструменти тощо [233, с. 5]. Інтер'єр – це живий організм, створений людиною, сфера її діяльності [178, с. 232]. Проте цей внутрішній простір є матеріальним віддзеркаленням не лише біологічного, але й духовного життя і може розповісти про людину більше, ніж її словесна характеристика.

З огляду на антропофактор інтер'єр – це перетворене архітектурою середовище, внутрішній простір будівель, який слугує організації та гармонізації людської діяльності, визначає простори для її процесів, розділяє або зв'язує ці простори в певній послідовності, чим забезпечує комфортне існування людини. Функціональний зміст житлових інтер'єрів спрямований на задоволення утилітарних і культурних потреб людини.

1.1.2. Інтер'єр у літературознавчих студіях. Система взаємодії різних видів мистецтва як особливий тип художніх взаємовідношень пов'язана з загальними законами пізнання та художнього мислення, з прагненням зрозуміти світ людини, бо в мистецтві завжди створюється модель цього світу (вторинний вимір об'єкта нашого дослідження), але ця модель своєрідна, а часто й унікальна, тому й її інтерпретація є завжди складним завданням.

При цьому науковий інтерес до інтер'єру в літературознавстві досить високий. Попри те, що його дослідженню тут присвячено чимало робіт вітчизняних (В.О. Гуленко [61], К. Дронь [71], Л.В. Кицак [98], І.С. Приходько [175] та ін.) і зарубіжних (Е.Н. Костюк [108], Е.Р. Коточигова [110], Ю.М. Лотман [129],

Е. Малек [134] та ін.) науковців, низка аспектів цієї проблеми залишається невирішеною. Так, серед дослідників немає згоди навіть щодо визначення терміну "літературний інтер'єр", не кажучи вже про якусь його класифікацію.

Насамперед слід зазначити, що в образотворчому мистецтві інтер'єр є самостійним *жанром*, тоді як у літературознавстві він поряд з пейзажем і портретом розглядається як різновид "словесного живопису". Українська літературна енциклопедія дає таке його визначення: "Інтер'єр у художньому творі – вид опису, змалювання внутрішніх приміщень (їх вигляду, предметів, які там знаходяться) у зв'язку із зображенням умов життя і побуту персонажів. Інтер'єр конкретизує місце подій, допомагає окреслити смаки персонажа, його соціальне становище, духовні запити, професію, особливості вдачі" [343, т. 2, с. 323].

Якщо вищезгадана енциклопедія пропонує чотири складника інтер'єру (внутрішнє приміщення – персонаж – побут – суспільство), що можна вважати системним поглядом на об'єкт вивчення, то в окремих літературознавців фокус уваги концентрується навколо окремих його деталей. Тож літературознавче осягнення інтер'єру має щонайменше дві іпостасі – узагальнено-літературознавче та конкретно-авторське.

Узагальнено-літературознавче осягнення інтер'єру пов'язане з вивченням особливостей його зображення у зв'язку з тим, які ідейно-художні та художньо-стильові можливості відкриваються досліднику шляхом абстрагування в контексті загальних ідейно-художніх пошуків, літературознавчих напрямів, естетичних ідеалів, матеріальної культури епохи тощо. До фокусу уваги інтер'єр тут потрапляє у контексті "охудожнювання" предметного світу, підтримки системи образів і персонажів, введення сюжетних і позасюжетних елементів твору, зображення художньої деталі тощо.

Доволі часто літературознавці розглядають інтер'єр як матеріально-культурний феномен, як частину предметного простору художнього твору. Є.Р. Котичгова зазначає, що предметний світ у літературному творі корелює з матеріальною культурою, ілюструючи це на прикладі описів інтер'єру [110, с. 275]. А.Р. Цейтлін також співвідносить предметний світ твору з матеріальними пред-

метами та називає їх деталями життєвого середовища – тими, що живописці включають в поняття "інтер'єр" [226, с. 417].

Від такого доволі "уречевленого" розуміння літературного інтер'єру відсторонюється Е.Я. Фесенко. Він вважає його не просто описом матеріальної культури, а описом середовища і місця проживання героїв, а речі (особливо костюм), що оточують літературних героїв, складають портрет, а іноді і в пейзаж [213, с. 87]. Іще далі йде у своїх узагальненнях Є. Васильєва, уналежнюючи інтер'єр до системи образів художнього твору, до яких вона відносить дійові особи, образи творця й адресата твору, образи природного оточення. Інтер'єр вона визначає як "образ речового оточення" [51, с. 142].

Звичайно, такий підхід до двох статусно різних літературознавчих феноменів – інтер'єру та образу – не може не викликати полеміки. На наш погляд, якщо вже говорити про перше в контексті другого, то доцільніше його кваліфікувати як художню чи жанрову деталь, а в окремих випадках – і домінанту. Так, Н.Л. Газієва, вивчаючи особливості художньої деталі у мікрообразній системі роману О. Уайльда "Портрет Доріана Грея", виокремлює серед них портрет, інтер'єр, пейзаж, кольористику [50, с. 131].

Іще далі підіймається у своїх узагальненнях Н.Т. Пахсарьян, яка доходить висновку про те, що інтер'єр може переростати в художню деталь і набувати значення цілої жанрової домінанти, яку вона вдало називає "романом інтер'єру". Порівнюючи твори Маріво та Г. Філдінга, вона зазначає, що обидва пишуть роман інтер'єру на тлі історії подорожування. Практично всі найважливіші події роману "Джозеф Ендрюс" відбуваються в інтер'єрному просторі – замкнутому, домашньому, умовно "дорожньому" (не буквально в дорозі, а на зупинках, у трактирах, готелях) [161, с. 109].

Найчастіше ж інтер'єр у тканині художнього твору не має такого всеохоплюючого значення, як у Г. Філдінга. Тож не дивно, що традиційне літературознавство відносить його до позасюжетних елементів. Хоча, на думку А. Ткаченка, краще говорити про інтер'єр як про позафабульний елемент, оскільки, крім зовнішньо-описового плану зображення, існує ще й внутрішньо-психологічний

план вираження. Він зазначає, що ці два складники сюжету можуть розгортатися паралельно, взаємно переходити одна в одну, перетинатися і знову розходитися [208, с. 182]. А. Ткаченко дає таке визначення: "Інтер'єр – це відтворення обстановки замкненого простору, що оточує персонажів, так чи інакше допомагає у змістовити не лише зображення, а й вираження" [208, с. 199]. У цілому ж А. Ткаченко уналежнює інтер'єр до жанру "опис", цілком вірно зауважуючи, що не всякий опис є інтер'єром і не всякий інтер'єр є описом.

У контексті опису розглядає інтер'єр і Л.В. Чернець, а саме: як елемент опису, ставлячи його на один рівень з портретом і пейзажем [42, с. 104]. Так вчиняє й Н.В. Колбіна: аналізуючи готичний архітектурний простір в англomовному романі, вона акцентує увагу на екфрасисі (від гр. *ekphrasis* 'опис') – різновиді опису, пов'язаному з образами предметного світу [103, с. 231]. Важливою його функцією вона вважає створення "візуальної чуттєвості", враження "присутності перед очима". Цей ефект досягається за рахунок метафоризації, викликаного чуттєвим досвідом і орієнтацією у просторі.

Конкретно-авторське осягнення інтер'єру – це вивчення шляхів і способів його зображення у певного митця слова в контексті його ідейно-художніх пошуків і своєрідності стилю. Вітчизняне літературознавство найбільшою мірою зосереджено на вивченні інтер'єру в творах українських і російських авторів.

Інтер'єрознавство в українській літературі значну увагу приділяє творам своїх класиків – зокрема, Т. Шевченку та І. Франку. Так, вивчаючи описи зовнішнього та внутрішнього вигляду приватних садиб, хат, культових споруд і архітектурних пам'яток у творах Т. Шевченка, В.О. Гуленко зазначає, що архітектурні спостереження є засобом художнього увиразнення внутрішнього світу, настроїв героїв, місць і ситуацій, де вони проживають [61, с. 24].

Р. Голод пише про поетику інтер'єрів у прозі І. Франка. Дослідження має дві площини – типологічну (найбільш вживані типи інтер'єрів) і функціональну (в ракурсі естетичного призначення ОІ) [57, с. 15]. Вона вважає інтер'єр важливим символом ідейно-художнього світу І. Франка.

Інтер'єр у розрізі художнього символу вивчається і в роботах К. Дронь [71], Е. Малек [134], І.С. Приходько [175] та ін., які розглядаючи символізацію буття і побуту, виводять типологію речових деталей. У ряді праць інтер'єр фрагментарно розглянуто через категорію "світ речей". В.В. Андрієвська представляє цей світ як середовище, в якому існує людина [2, с. 9], а Н. Городнюк аналізує ОІ в аспекті речовизму і зазначає, що почуття героїв репрезентуються через предмети інтер'єру [59, с. 244].

Інтер'єр у російській літературі був і залишається об'єктом неабиякого інтересу Ю.М. Лотмана. Він розглядає будинок і внутрішній простір будинку як архаїчну модель свідомості та розвиває концепцію міфопоетичної моделі антибудинку / антимоделі будинку, "ухоплюючи" її зв'язок з темою смерті [129, с. 36]. Зупиняючись на прикладах з творів О.С. Пушкіна, М.В. Гоголя, Ф.М. Достоевського, М. Булгакова, він виводить головні риси антибудинку: в ньому неможливо жити, він запущений, занедбаний, зруйнований тощо [129, с. 39].

На таких же позиціях стоїть і Н.І. Попова. Вивчаючи інтер'єр у творах О.С. Пушкіна, вона пише: автор дивиться на інтер'єр тільки очима героя, а своє власне бачення предметного світу розчиняє в його сприйнятті [168, с. 167]. Говорить вона й про ОІ в контексті руху героя, що є символом життя, а також про "статичний" інтер'єр, який виявляється засобом відображення неживої природи, що стає у Пушкіна важливим способом характеристики героя [168, с. 168-171]. Про останнє пише й Е.Н. Костюк, наголошуючи, що цей спосіб є особливо актуальним для дворянської садиби в романі "Євгеній Онегін", де ОІ набуває високої історичної, соціальної, психологічної функціональності та має складну просторову і часову організацію [108, с. 154].

Про особливе функціональне навантаження ОІ у романі Б. Пастернака "Доктор Живаго" пише І.С. Судосєва. Вона виділяє такі функції літературного інтер'єру, як додаткова характеристика героя і створення квазі-історичного часу в романі, а також зв'язок цієї композиційної форми мовлення з іншими рівнями організації цілого [200, с. 80].

Тож не випадково, що у класиків літератури зв'язок людини з внутрішнім,

предметно наповненим простором є невід'ємним композиційним елементом їх творів, необхідною передумовою художньої та інформаційної цілісності якого є опис внутрішнього приміщення, а також світу речей. Все це передбачає опис штучно створених матеріальних об'єктів, оскільки вони складають фон дії. Ретельно описуючи матеріальне оточення, побут, повсякденність і світ, у якому живуть герої, автор художнього твору прагне надати всебічне уявлення як про зовнішній вигляд героїв, так і про їхнє місце в суспільстві. Саме завдяки інтер'єру й предметам, які в ньому знаходяться, він відображає внутрішній світ героя в оточуючому його середовищі / просторі.

Простір як категорія художнього дискурсу являє собою естетично переконливий образ дійсності, що відображає як загальне, так і індивідуально-авторське сприйняття світу. Кожному митцю слова притаманний свій, характерний тільки для нього художній простір, заснований на його індивідуальних уявленнях про реальність. Опис інтер'єру не є винятком з цієї системи і спільно з пейзажними і портретними описами формує панно художнього світу твору.

У різні періоди розвитку художньої літератури, а разом з нею й художнього дискурсу роль і місце описових елементів літературних творів поступово змінювалися. На особливу увагу в цьому зв'язку заслуговують тексти "межі століть" (кінець XX – початок XXI ст.), відзначені глобалізацією і зміною картини світу, а (пост)модерністський погляд на світ вбачає в описах простору і персонажів підвищене смислове навантаження. По відношенню до сюжету вони стають більш самостійними, ніж тоді, коли головною у творі була дія [127, с. 11], що робить продукти художнього дискурсу саме цієї епохи найбільш інформативними з точки зору вивчення ОІ – у т. ч. й лінгвістичного.

1.1.3. Інтер'єр у лінгвістичних студіях. І літературознавство, і мовознавство сприймають інтер'єр як феномен опису, а сам термін "опис інтер'єру" є для них спільним, бо спільним є їх об'єкт аналізу. Розрізняються ж вони предметом і методами. На відміну від літературознавства, яке переймається ідейно-

художнім статусом ОІ, лінгвістика має справу з мовними засобами, використуваними для ІОІ.

Попри цю явну відмінність і чітко видиму лакуну, що її, як відомо, наукова думка завжди прагне заповнити, у працях лінгвістів ОІ розглядаються радше фрагментарно, ніж системно. В основному ОІ виступають як елемент портрету, пейзажу або тексту і не виділяються як окремий концепт. Ті ж нечисленні лінгвістичні праці, в яких звертається увага на ОІ, аналізують його насамперед у вимірах лінгвопоетики, що не дивно, адже предметом останньої є сукупність використаних у художньому творі мовних засобів, за допомогою яких забезпечується естетичний вплив, необхідний для втілення ідейно-художнього задуму.

Найбільш системна спроба лінгвопоетичного осягнення інтер'єру належить Д.В. Мусатовій, яка першою у філологічній спільноті присвятила інтер'єрові окрему дисертаційну працю [142]. У своїй розвідці вона ставить і вирішує питання двох взаємозумовлених рівнів аналізу – екстра- та інтралінгвального.

У першому випадку йдеться про екстралінгвальні передумови опису інтер'єру в англійській художній літературі, які вимагають від читача значних фонових знань стосовно специфічних англійських рис інтер'єрного декору. В такий спосіб позамовний чинник виявляється тісно пов'язаним з "вертикальним контекстом" твору, який одночасно пов'язаний і з інтралінгвальним фактором "оздоблення" інтер'єру. Д.В. Мусатова фіксує свою увагу передусім на лексиці та термінологічній підсистемі інтер'єрного декору, що дало можливість скласти найбільш повну картину фонових знань освічених англійців. На цьому тлі головна увага концентрувалася на лінгвопоетичному аналізі засобів різного рівня, покликаних аранжувати опис інтер'єру в романах Дж. Голсуорсі "Сага про Форсайтів" і Дж. Б. Прістлі "Вулиця ангела".

З позицій лінгвопоетики, доводить Д.В. Мусатова, навіть суто інформативний ОІ стає важливим засобом створення образу. Разом із тим, "навіть найбільш яскраво емоційно забарвлений ОІ містить значний обсяг інформації, що дозволяє помістити читача в певний соціальний контекст" [142, с. 217].

У лінгвопоетичних вимірах пише про інтер'єр і Н.Ю. Арутюнян. Прирівнюючи інтер'єр до "другої оболонки" людини, вона знаходить, що він ніби доповнює її "внутрішню зовнішність" та стає матеріальним віддзеркаленням не тільки біологічного, але й духовного життя і може розповісти про людину більше, ніж словесна характеристика її поведінки і зовнішності [5, с. 8]. Закритий простір приміщення, наповненого різними речами, викликає в оповідача різні почуття, пише вона. Часто зображення приміщення стає ніби проекцією протиріч натури героя, невідповідностей між його зовнішньою дією і внутрішньою суттю. На рівні мовних засобів це виражається у використанні прийомів контрасту, антитези та розрядки [5, с. 10]. Вона доводить, що інтер'єр є невід'ємною частиною життєвого світу людини, що в художньому творі завжди знаходить своє суб'єктивно-авторське відображення та здійснює певний естетичний вплив на адресата [5, с. 11].

Естетичний вплив залежить не тільки від того, про що говориться у творі, але й від того, як про це говориться. Мета лінгвопоетичного аналізу якраз і полягає в тому, щоб визначити, як та чи інша одиниця залучається автором до процесу словесної художньої творчості, яким чином те або інше сполучення слів призводить до створення певного естетичного ефекту. Йдеться насамперед про засоби різних рівнів – фонетичні, лексичні, граматичні.

Праці про фонетичну сторону ОІ доволі рідкі, проте вони все ж таки трапляються. Так, Н.В. Ланчуковська, аналізуючи інтонаційні характеристики описових фрагментів роману Дж. Остін "Емма", виявляє чіткі відмінності в інтонаційній організації таких типів опису, як портрет, пейзаж, інтер'єр. На її думку, мовлення в ОІ є значно повільнішим, ніж у решті описів [117, с. 116]. Не знаходячи відповіді на питання щодо причин сповільнення оповіді, можна припустити, що фактор швидкості регулює й використання засобів інших рівнів, бо ця сповільненість має лінгвопоетичні витоки – фактор глобального порядку для ОІ.

Серед лексичних засобів вибіркова увага дослідників сфокусувалася на модальній, характерологічній та колоративній лексиці.

Репрезентацію суб'єктивної (лексичної) модальності в описах портретів і інтер'єрів розглядає О.В. Радчук крізь призму художньо-образної конкретизації,

аналізує елементи тексту як сигнали цієї модальності в комічному контексті. Вона пише, що реалізація суб'єктивної модальності безпосередньо пов'язана з типами інтер'єрних описів, їх структурною й семантичною організацією, способами введення їх до тексту і взаємозв'язками цих контекстів. Усе це відбиває індивідуальне авторське бачення світу й суб'єктивну оцінку [177, с. 8]. На її думку, ОІ створюють єдність, що допомагає відтворити цілісний образ героя.

Акцентує увагу О.В. Радчук і на особливостях портретних та інтер'єрних фрагментів, їх взаємодії на текстовому рівні: вони підкреслюють одні й ті самі риси, доповнюють один одного. І портрет, і інтер'єр виконують характерологічну й "історичну" функції. На відміну від портрета, інтер'єр може служити фоном для створення портрета, тому виконує додаткову фонову функцію [177, с. 8].

На іншу сторону цієї проблеми звертає увагу Е.В. Плетньова. Слова із поняттєвої сфери інтер'єру, пише вона, є найбільш частотною, зримою, базовою частиною лексику, яка номінує приватний простір життя людини, а тому являють собою постійне дериваційне джерело метафорики мови [163, с. 6]. Ось тому приклад: ОІ Стоун Лоджа в романі Ч. Діккенса "Важкі часи" на фоні візиту аморального фабриканта Джосая Баундербі. Ми бачимо Джосая, який стоїть навпроти каміну в Стоун Лоджі (1) *"partly because it was a cool spring afternoon, though the sun shone; partly because the shade of Stone Lodge was always haunted by the ghost of damp mortar"* /Ch. Dickens: Times/. "Damp mortar": від цих слів читач відчуває запах гнилі та тління, також це індикатор недоліків у конструкції будівлі. Це зображує Баундербі як людину фальшиву, яка сама створила про себе міф, як він самотужки піднявся з бруду, самотійно всього добився.

Натомість Діккенс проводить іншу паралель: дім Стівена Блекпула, простого робітника із Коктауна, чесної людини: (2) *"<...> as neat, at present, as such a room could be. A few books and writings were on an old bureau in a corner, the furniture was decent and sufficient, and, though the atmosphere was tainted, the room was clean"* /Ch. Dickens: Times/. Ця домівка впорядкована, господар утримує її в порядку.

Контраст між позбавленим людських почуттів Баундербі та чесним Блекпулом втілено в описі їх помешкань. Завдяки лексичному потенціалу таких описів

автор досягає ефекту поглибленого психологічного портретування. Баудербі, який має гроші та всі привілеї вищого класу, зображений разом з родиною Гредграйнд у нездоровій атмосфері. Натомість Блекпул, який живе в самому центрі задусливого промислового міста, має чистий, охайний простір для існування.

Продовжуючи тему на матеріалі творів Г. Гріна, І.В. Кузніцова і Г.В. Савченко розглядають лінгвальні особливості характеристики персонажів. Вони згадують інтер'єр серед інших елементів, наголошуючи його велику інформаційну ємність на тлі бідності на стилістично марковані засоби [114, с. 118].

Більш конкретними проблемами опису інтер'єру переймається Е.М. Жура, яка, вивчаючи концепт рос. ИЗБА, змальовує його у реїстичних вимірах – за допомогою лексичних одиниць, що складають його лінгвокультурну сутність (печь, стол, божница, угол, лавка, полавочник, залавок, коник, кутник) [83]. У матеріальних об'єктів – предметів інтер'єру, безпосередньо пов'язаних з побутом людей, з'являються стійкі соціокультурні конотації, вважає вона [83, с. 78].

Про соціокультурні конотації говорить і Ф.Ф. Насибуліна, але на прикладі колоративної лексики в системі текстів реклами інтер'єрів. Вона зазначає, що ахроматичні назви кольору характеризуються великим семантичним розмаїттям. Тут використовуються основні та відтінкові кольоролексеми, а також, поряд з простими хроматонами притаманні конструктивно складні способи передачі кольору в інтер'єрі [146]. У такий спосіб лексичне аранжування ОІ неодмінно потрапляє до фокусу уваги стилістики.

Ця думка є важливою для характеристики персонажів. Пор. опис спальні для розкриття образу Джулії в романі С. Моема "Театр": (3) *"The bed and the dressing-table were upholstered in pink silk, the chaise-longue and the armchair in Nattier blue: over the bed there were fat little guilt cherubs who dangled a lamp with a pink shade, and fat little guilt cherubs swarmed all round the mirror on the dressing-table. On satinwood tables were signed photographs richly framed, of actors and actresses and members of the royal family"* /W.S. Maugham: Theatre/.

У цьому пасажі перелічено реалії, які є не просто підтвердженням спроможності героїні. Важливішою є індивідуально-особистісна характеристика Джулії.

З одного боку, розкривається її провінційна сутність: тони оздоблення кімнати "pink and blue", а також "fat little guilt cherubs". Згадка про відомого французького портретиста Nattier у зв'язку з "blue armchair" – важливий штрих у дисгармонії кольорів, що перекреслює претензію на витонченість і смак. З іншого боку, автор підкреслює характер Джулії: вона не боїться відступати від загальноприйнятого і має достатню індивідуальність – хоч в одній кімнаті, найінтимнішій – спальні, жити в реальній, а не театральній обстановці, не нівелюватися повністю на догоду суспільству. Все це опис подає і як суперечливі сторони натури Джулії, і як особливості її походження і смаку.

Синтаксичні засоби оформлення ОІ іноді аналізуються у зв'язку зі стилем. Так, вивчаючи особливості стилю Архипа Тесленка, Б.В. Назаров поєднує ОІ з портретами й пейзажами. Він зазначає, що описи приміщень характеризуються тим, що "відтворюються за допомогою стислих, рубаних фраз, односкладних речень, еліпсів і майже завжди є статичними. Попри зовнішній спокій у них завжди ніби затаєною є внутрішня експресія" [145, с. 86].

Визначаючи специфіку використання такого різновиду авторського мовлення, як ремарка, Н.О. Слюсар виділяє декілька функціональних її типів у драматичних творах І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького. Серед них особливе місце посідають "ремарки – описи предметів, які є складовою частиною обстановки, приміщення, де відбувається дія (інтер'єрні ремарки)" [193, с. 12]. Пейзажну та інтер'єрну ремарки виділяє й Л. Бублейник і акцентує увагу на специфіці їхнього синтаксичного оформлення, що дозволяє говорити про складне синтаксичне ціле, поділене відповідно на абзаци, що становлять собою певну надфразову єдність [40, с. 112].

Про описи як надфразову єдність пише й Н.В. Кондратенко. Розглядаючи їх у контексті синтаксису постмодерністського тексту (формальний, семантичний, комунікативний), вона відмічає синтаксичну надмірність таких текстових фрагментів, як описи пейзажів, портретів та інтер'єрів і пояснює їх синтаксичну структуру особливостями комунікативної ситуації [106, с. 215]. Остання, можна припустити, також пов'язана з інтонаційним уповільненням нарації.

У будь-якому разі, визначальну роль у сприйнятті тексту відіграє саме його лінгвопоетична організація, тому очевидно, що при розкритті взаємозв'язку мови та поетичного образу екстралінгвальні факти мають бути включеними у предмет дослідження, а лінгвопоетичний аналіз ОІ вимагає врахування позамовних фактів історико- та соціокультурного планів.

Інтер'єр є об'єктом зображення в різних видах мистецтва, тому еволюція словесної техніки здійснюється в єдиному контексті з еволюцією прийомів його зображення в інших видах мистецтва. Під впливом синтезу мистецтв, як і під впливом єдності ідейних і прагматичних настанов епохи, формуються певні словесно-зображувальні прийоми, розгляд яких дозволяє прослідкувати характер загальної соціокультурної ситуації конкретної епохи та дійти об'єктивного розуміння шляхів і способів зображення інтер'єру в англійській художній комунікації.

В яких би параметрах не описувався інтер'єр, він завжди постає перед дослідником як невід'ємна частина життєвого простору людини і завжди знаходить своє суб'єктивно-авторське відображення в художньому дискурсі. Сприймаючи художній текст, читач проводить певну роботу по його осягненню, в результаті чого в його свідомості створюється певний фрагмент загальної картини світу – невід'ємна частина художньої комунікації.

1.2. Місце і роль інтер'єру в художній комунікації

Художня комунікація – це передусім функціонування мистецтва в суспільстві, у процесі якого воно виступає як специфічний засіб спілкування, у ході чого відбувається передача і засвоєння комунікантами певних художніх і культурних цінностей, а також формуються певні естетичні потреби й естетичні ідеали.

Як і в будь-якій комунікації, учасниками її художньої іпостасі є адресант (продуцент, експедієнт, митець, автор) і адресат (реципієнт, читач/слухач, споживач) [284, с. 217], а предметом виступає при цьому художній витвір – специфічний продукт естетичної діяльності [319, с. 18]. "Художня комунікація характеризується як "діалог" між автором і читачем, слухачем і глядачем, опосередко-

ваних твором мистецтва. Сам же художній твір можна розглядати як телеологічну конструкцію, що виникає як деякий завершений продукт, організований для впливу на адресата; як повідомлення, призначене для комунікації" [107, с. 16].

Інтелектуальним продуктом художньої діяльності у нашому випадку є літературно-художній / словесно-художній твір – "зафіксований у тексті продукт художньо-словесної творчості, форма існування літератури як мистецтва слова", в якому "своєрідно реалізується всезагальний принцип мистецтва: відображення безкінечного і незавершеного світу, людської життєдіяльності в кінченому і завершеному естетичному організмі художнього твору" [333, т. 9, с. 438].

Тож об'єктом нашої уваги є художній твір – продукт естетичної діяльності майстрів англomовного прозового слова кінця XIX – початку XX ст., що й опосередковує естетичну взаємодію між учасниками художньої комунікації. Спостереження над цим процесом і визначення ролі в ньому малої художньої форми, якою є опис інтер'єру, якраз і становить наше конкретне дослідницьке завдання. При цьому основними оперативними феноменами технології спостереження будуть художній текст і художній дискурс.

1.2.1. Текст як конститутивна одиниця художнього дискурсу.

Когнітивно-дискурсивна парадигма як одна із провідних у сучасній лінгвістиці спрямована на визначення способів репрезентації ментального світу людини в мові, на "комунікативну компетенцію мовця й адресата, дискурсивні чинники вибору тієї чи іншої мовної форми маніфестації знань у тексті чи комунікативній ситуації" [185, с. 19].

Починаючи з 70-х – 80-х років XX ст., у лінгвістиці на перший план висувається тенденція до вивчення тексту як складного комунікативного утворення. (Ф.С. Бацевич [12;14], І.Р. Гальперін [54], Е.А. Гончарова [58], І.М. Колегаєва [104], Г.Г. Почепцов [171], Т.В. Радзієвська [176], О.О. Селіванова [184], З.Я. Тураєва [211], J. Gee [274], S. Göpferich [276], І.Р. Goldstein [279], S. Strauss і P. Feiz [311], S. Titscher [318] та ін.). Комунікативна структура тексту досліджується на фоні взаємодії людського та мовного факторів, і будь-який текст розглядається як

"комунікативний компонент", що вербально оформляє "когнітивний компонент", тобто певний фрагмент цілісної системи знань про навколишній світ [19, с. 8]. Когнітивно-комунікативний підхід орієнтується насамперед на дослідження тексту як мовленнєвої ситуації та його смислових глибин.

Мовлення – складно-структурований процес, що протікає швидко й спонтанно. На рівні лінгвістичної теорії прийнято говорити про дискурс і текст.

Поняття "дискурс" належить до тих, що становлять певну проблему для мовознавців, оскільки охоплює значний діапазон понять гуманітарного знання. Нечітке визначення дискурсу привело до того, що це поняття стали використовувати поряд з такими, як "мовлення" (за відомим визначенням Н.Д. Арутюнової, "дискурс – мовлення, занурене в життя" [346, с. 137]). Небезпідставно критикуючи таку точку зору, Ю.А. Левицький говорить про неосязність поняття "дискурс" і пропонує взагалі уникати його використання на користь поняття "текст" [118, с. 98]. Утім, його заклик залишився не почутим, і а поняття "дискурс" іще більше укорінилося в метамові лінгвістики.

На сьогодні існує велика кількість праць зарубіжних дослідників, присвячених висвітленню різних аспектів дискурсу. Багатоаспектність змісту і форм дискурсу зумовлює безліч його теоретичних визначень і підходів до нього.

У латині слово "discursus" означає 'бесіда, розмова'. І саме в такому розумінні це слово увійшло в сучасні європейські мови: французьке discours і англійське discourse мають значення "діалог". Цей термін наявний навіть у словнику братів Грімм 1860 року, де наведено два значення: "діалог, бесіда; мова, лекція" [186, с. 7]. Як власне лексема (не термін) слово тривалий час "побутувало, частіше вживаючись у мовленні інтелігенції, ніж у щоденному, побутовому", зазначає Ф.С. Бацевич [11, с. 91].

Вважається, що дискурс як власне лінгвістичний термін використав іще у 1952 році З. Херріс, запропонувавши його розуміти як "зв'язний текст" [336, с. 137]. Т. ван Дейк визначав дискурс як "складне комунікативне явище", яке містить крім тексту ще й екстралінгвістичні фактори (знання, думки, настанови, цілі адресата), необхідні для розуміння тексту [67, с. 121]. Певним етапом у фор-

муванні підходів до розуміння того, що людина невіддільна від мови, якою вона користується, стали праці Е. Бенвеніста. У своїй "Загальній лінгвістиці" він пише про те, що висловлення – це приведення мови в дію за посередництвом індивідуального акту його використання. "Тут, – зазначає Е. Бенвеніст, – не можна не враховувати специфічний статус висловлення, яке потрібно розглядати як акт мовця, котрий використовує мову як засіб із урахуванням тих мовних рис, в яких виявляються відношення між мовцем і мовою" [20, с. 312].

Саме у працях Е. Бенвеніста слово "дискурс" отримало новий смисл – мовлення, яке присвоює мовець. Він протиставив дискурс об'єктивованій розповіді про щось, показавши суб'єктивність, пронизаність дискурсу "внутрішнім світом" мовця.

Т. ван Дейк узагальнює різноманітні підходи до встановлення сутності цього поняття та наводить дві основні дефініції дискурсу – широку і вузьку. У широкому розумінні він визначає дискурс як комплексне комунікативне явище, що існує між тим, хто говорить, і тим, хто слухає чи спостерігає, у процесі комунікативної (взаємо)дії. Ця комунікативна подія може бути усною, письмовою, мати вербальні та невербальні складники. Типовими прикладами цього Т. ван Дейк називає побутову розмову з другом, діалог між лікарем і пацієнтом, читання газети. Дискурс у вузькому розумінні він ідентифікує як текст або розмову, акцентуючи вербальну складову комунікативної дії. При цьому дискурсом є саме продукт цієї комунікативної дії, її письмовий або розмовний результат, що інтерпретується реципієнтами [259].

Л.Р. Безугла порівнює широке та вузьке визначення дискурсу, називаючи його "мисленнєво-мовленнєвою діяльністю, зафіксованою текстом" [17, с. 72]. В.І. Карасик визначає дискурс як "текст, занурений у ситуацію спілкування, або навпаки – як спілкування за допомогою тексту" [93, с. 350]. Таким чином, у цих визначеннях поєднується ознаки дискурсу як цілої комунікативної дії та його матеріальне втілення – письмова фіксація. У пізніх своїх працях В.І. Карасик схиляється до компромісної точки зору і вважає дискурс явищем проміжного порядку, що позиціонується між мовленням, спілкуванням, мовленнєвою поведін-

кою, з одного боку, і текстом, що його фіксує і що залишається у сухому залишку після спілкування, – іншої [95, с. 276].

Серед інших ознак дискурсу А.М. Приходько називає континуальність (дискурс не має просторово-часових меж), недискретність (синтезованість когнітивного і комунікативного; дискурс реалізується на багатьох ментальних площинах, актуалізуючи як формальну компетенцію його учасників, так і надвербальну, пізнавальну діяльність, їх свідомість, світогляд), принципову відкритість (дискурс – це континуум, що не покладає жодних обмежень щодо свого наповнення реальними текстами, жанрово-мовленнєвими формами і т.п., що, власне, й робить його визначення доволі складним завданням) і ситуативність (зумовленість певними обставинами, за яких відбувається дискурс). Контекстуальність дискурсу визначається не послідовністю речень, а радше спільним для мовця та інтерпретатора світом, у протилежному випадку може виникнути комунікативний колапс, тобто незбіг кодів. Протиставляючи ці характеристики дискурсу замкненості, дискретності, статичності тексту, він розуміє цей феномен як "багатовимірне соціо- і лінгвокультурне явище, у межах якого здійснюється вербальна комунікація у певній предметно-тематичній сфері" [173, с. 23-24].

Поряд з дискурсом сьогодні нерідко і майже синонімічно вживаються й поняття і термін "**текст**" (див., напр. [282; 316; 326]), оскільки перший найчастіше служить для опису другого в безпосередньому комунікативному контексті [152, с. 98]. Деякі лінгвісти ототожнюють дискурс з текстом. Інші розрізняють значення цих термінів за методологічною перспективою: текст – матеріальний продукт, дискурс – комунікативний процес. На думку Р. Богранда, "текст і дискурс мають однакову часову протяжність у тому значенні, що походять від одного автора" [245, с. 46]. Він зазначає, що для перетворення тексту на комунікативний процес (дискурс), обов'язковою є наявність стандартів текстуальності. Основними такими стандартами є когезія (зв'язність) і когерентність (цілісність). Ці характеристики пов'язані з граматичними формами, які позначають відношення між реченнями в тексті, і концептуальними зв'язками, що представлені у вигляді певних граматичних форм. Є й допоміжні критерії – такі, як намір, припущення,

інформативність, ситуативність, інтертекстуальність. Ці стандарти текстуальності, за Р. Бограндом, складають основу комунікації.

Визначення поняття "дискурс" через поняття "текст" не є випадковим. Л.Р. Безугла підкреслює, що текст являє собою результативну частину дискурсу, вербалізований продукт мисленнєво-мовленнєвої діяльності суб'єктів комунікації, це мовний матеріал, фіксований на тому чи іншому матеріальному носії за допомогою письма [17, с. 76]. М.Ю. Олешков називає текст "сегментом дискурсу" і вважає його поточною мовленнєвою діяльністю, що обслуговує комунікативну сферу, та тексти, які виникають у результаті цієї діяльності, реалізуються в семіотичному просторі за допомогою вербальних і невербальних знаків і мають певну структуру, жанрові особливості та прецедентний тезаурус" [154, с. 92]. При цьому визначення дискурсу ще й через поняття "мовлення" вказує на динамічне розуміння М.Ю. Олешковим дискурсу.

Т. ван Дейк говорить про підпорядкованість тексту дискурсу, ґрунтуючись на тому, що дискурс є актуально вимовленим текстом, який стосується актуальної мовленнєвої дії, у той час як текст – це абстрактна граматична структура того, що говорилося, поняття, що охоплює систему мови та формальних лінгвістичних знань, лінгвістичної компетентності [67].

Англійський лінгвіст Д. Крістал вважає, що підходи до того, яким чином речення взаємодіють для створення зв'язних фрагментів мовлення, розвивається у двох напрямках. Він виділяє аналіз дискурсу, а) що зосереджується на структурі природної усної мови, яка виявляється в (спів)бесідах, інтерв'ю, коментарях, аналізі тексту, б) що вивчає структуру писемної мови, яку можна виявити в таких текстах, як нариси, примітки, дорожні знаки, розділи [254, с. 116-117].

І.П. Сусов порівнює дискурс зі складною акціональною структурою [201, с. 66]. Він обґрунтовує свою позицію тим, що дискурс будується не тільки на вербальних чи текстових діях, а й залучає невербальні комунікативні дії. В такий спосіб відбувається мовленнєве спілкування, що забезпечує інформаційні зв'язки, необхідні для життя суспільства як єдиного цілого.

Отже, постає питання розмежування термінів "дискурс" і "текст". М.Л. Макаров вважає, що вони є взаємозамінними і можуть бути синонімами (відомо, спільними ознаками тексту і дискурсу є завершеність, цілісність, зв'язність, модальність, інтенційність, спосіб та сфера функціонування). Але він розрізняє їх за такими параметрами, як структурність – функціональність, продукт – процес, статичність – динамічність [131, с. 75–87]. На думку Н.П. Литвиненка текст виступає "серцевиною" дискурсу. Коли текст потрапляє в потік свідомості людини, яка його сприймає, він стає дискурсом і починає відображати процес мовлення. Дискурс – це своєрідна динамічна модель тексту, текстова комунікація, пов'язана з комунікативною діяльністю суб'єкта" [122, с. 11–12].

Очевидною є опосередкованість феномену "дискурс" за допомогою поняття "текст". В.Є. Чернявська пропонує найбільш прийнятне для даного дослідження його розуміння: "Дискурс – це сукупність тематично спільних текстів, кожен з яких сприймається й ідентифікується як мовний корелят певної соціально-культурної практики" [229, с. 93]. Вона вважає дискурс "фантомним об'єктом", залежним від того, що бачить чи не бачить суб'єкт пізнання. Це означає, що дискурс є об'єктом, який можна конструювати, проте не довільно, а на підставі змістовно-тематичної та інтенційної схожості текстів [229, с. 92-93]. Пізніше вона пише: "дискурс – це сукупність тематично спільних текстів, кожен з яких сприймається й ідентифікується як мовний корелят певної соціально-культурної практики" [229, с. 93].

Дискурс трактується як текст у контексті, як дія-подія або як (по)дія [162]. Це "зв'язний текст в сукупності з екстралінгвістичними факторами – прагматичними, соціокультурними, психологічними; текст, узятий в подієвому аспекті; мова, розглянута як цілеспрямована, соціальна дія, як компонент, що бере участь у взаємодії людей і механізмах їх свідомості (когнітивних процесах)" [346, с. 136-137]. При цьому дискурс не підміняє поняття тексту, "позначає комунікативний і ментальний процес, який призводить до утворення якоїсь формальної конструкції – тексту" [229, с. 177].

А.М. Приходько говорить про дискурс як середовище, режим і стиль спілкування та вважає його родовим поняттям по відношенню до текстів як його видових проявів. Він пропонує розглядати текст як гіпонімічне явище, що є конститутивною одиницею дискурсу, а дискурс – як гіперонімічне, що є одиницею вищого рівня абстракції, під дахом якої існує потенційно безкінечна кількість реальних текстів [172, с. 38]. Аналогічної думки дотримується й А.А. Ворожбітова, яка вважає текст "знаковою фіксацією дискурсу в письмовій формі" [48, с. 218].

Перетворення тексту з матеріалу на об'єкт дослідження ознаменувало якісний поворот у лінгвістиці. Бурхливий розвиток лінгвістики тексту з середини минулого століття відкриває нові ракурси та сторони поняття "текст". Більшість лінгвістів схиляється до визначення його статусу як завершеної одиниці мовної комунікації, що й знайшло своє втілення в офіційному енциклопедичному джерелі: "текст – перетин, з'єднання – поєднана смисловим зв'язком послідовність знакових одиниць, основними властивостями якої є зв'язність і цілісність" [346, с. 521]. Враховуючи родо-видовий характер відношень між дискурсом і текстом, правомірним видається розуміння тексту як конститутивної одиниці дискурсу.

На початкових етапах розвитку цього сегменту лінгвістичної науки текстом вважали лише письмово оформлене повідомлення. Текст розумівся як результат мовно-креативного процесу, що характеризується завершеністю; об'єктивований у вигляді письмового документу твір, який складається із заголовку та низки особливих одиниць (надфразових єдностей), поєднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичного зв'язку, з певною прагматичною настановою. Текст сприймали і як сукупність конститuentів, що використовуються в мовленні, взаємодія яких утворює сумарний смисл (на противагу відношенням між засобами, що існують всередині системи мови).

Сьогодні поняття тексту охоплює як твори усного, так і писемного мовлення: "текст – це найвища одиниця мовлення, що може бути об'єктивована в письмовій та усній формі та яку вживають на позначення смислового поєднання мовних знаків у лінійній послідовності" [323, с. 17].

Д. Хомбергер розширює межі розуміння тексту та визначає його як письмово або усно фіксовану, мовно структуровану побудову, що використовується в комунікативній ситуації або в іншому соціокультурному контексті. Він наводить декілька дефініцій тексту: 1) мовна одиниця, мовна дія у специфічній мовній ситуації, тобто актуальна одиниця розмовного чи письмового мовлення (parole Ф. де Соссюра); 2) теоретичний конструкт; 3) кожен висловлений елемент мовленнєвого акту, що є тематично орієнтованим і виконує певну комунікативну функцію, реалізує зрозумілі іллокутивні настанови [285, с. 567-568].

К.А. Філіпов узагальнює текст як когнітивно, граматично, іллокутивно та (за необхідності) просодично структурований результат усної чи письмової діяльності продуцента, у якій відображено контекстну і адресатну співвіднесеність і яка являє собою основу для когнітивно та інтенційно структурованих дій реципієнта [215, с. 65]. Ця дефініція є доволі вдалою, адже вона охоплює не лише внутрішні, а й зовнішні текстові ознаки, що відповідають основним постулатам теорії тексту.

Комунікативний підхід до вивчення феномену "текст" вважається сьогодні найбільш перспективним, оскільки враховує як структурно-композиційну, так і семантично-функціональну сторони. Ю.А. Левицький наголошує на тому, що текст не можна визначити за формою, а тільки за змістом. Він розуміє його (текст) як одиницю комунікативного рівня, що є "способом реалізації мовної системи, її функціонування" [118, с. 89]. Головними ознаками тексту Ю.А. Левицький вважає його смислову і структурну завершеність.

Надалі будемо спиратися на розуміння "тексту як конститутивної одиниці дискурсу, що є інтелектуальним продуктом мовленнєвої діяльності та постає як когнітивно і прагматично структурована, витримана в єдиному тематичному регістрі та вербально цільнооформлена комунікативна одиниця, яка має на меті задоволення інформаційних потреб адресата у певній галузі знання" [17, с. 76].

Тож текст є одиницею мовленнєвого рівня, що реалізує певні комунікативні інтенції та функції. У певній комунікативній ситуації здебільшого використовуються тексти, схожі за структурою та іншими ознаками.

1.2.2. Композиційно-мовленнєва форма як інтратекстова категорія. Художній дискурс становить собою складний багатожанровий феномен, адже мова художніх творів різноманітна в жанровому відношенні, а "живе" спілкування між персонажами на сторінках художнього твору породжує найрізноманітніші мовленнєві форми.

Інтер'єр у художньому дискурсі – це насамперед нарація [321, с. 7], а його мовна специфіка в художньому просторі визначається через його осягнення в межах "знарядь і засобів формотвірної діяльності" (термін М.П. Брандес [38, с. 71], до яких належать композиційно- (опис, оповідь /повідомлення, роздум /міркування) та архітектоніко-мовленнєві (монолог, діалог, полілог) форми.

Насамперед нас будуть цікавити композиційно-мовленнєві форми (КМФ) – "складні функціональні текстово-мовленнєві єдності, які структурують думку, впорядковують її розвиток і забезпечують її цілісність і завершеність" [38, с. 74]. М.П. Брандес наголошує, що КМФ є ніяк не мовною, а є ментальною формою: "Це форма деякої реальності, яку слід розуміти в її абсолютній незалежності від мови, у мові вона лише представляється" [38, с. 77].

Іноді КМФ називають "мовленнєвим жанром" [96, с. 87], "текстово-дискурсивною одиницею" [99, с. 1] або "функціонально-смісловим типом мовлення" [84, с. 117; 339, с. 267] на тій підставі, що вона є інваріантом певної мовленнєвої структури, в якій зберігаються типові риси, властивості, схеми певних формальних рис, котрі повторюються у всіх її варіативних проявах – і в пейзажі, і в портреті, і в інтер'єрі. Для кожної з них існує якась ідеальна форма, що містить і зберігає основні її риси в недоторканності: "Мовленнєві форми є своєрідними цілісностями, вони характеризуються власними якостями, які не зводяться до якостей речень, що їх утворюють, а визначаються структурним зв'язком речень. Саме структура надає цим цілісностям стійку форму" [38, с. 74]

До інваріантних рис будь-якої КМФ належать такі "паспортні" дані, виокремленні науковцями [38, с. 75-78; 70, с. 117; 84, с. 119; 92, с. 9; 116, с. 140; 138, с. 42]:

1) вони суть знакова система, що маркує певний об'єктивний зв'язок (просторове співположення, часове слідування, каузальність) і певні функціональні відношення (семантичні, прагматичні);

2) становлять собою єдність модального плану (визначається певними типами внутрішньотекстових зв'язків);

3) виявляють певну онтологічну двоїстість: з одного боку, вони є схемами вторинного відображення дійсності (інформація оформлюється як знання), з іншого, – вони є структурами комунікації (упорядковують думку);

4) вони суть текстова єдність, націлена на передачу інформації про а) референтний простір і об'єкти, що його складають (опис), б) події, що відбуваються в ньому (оповідь); в) закони, за якими він будується і функціонує (роздум);

5) вирізняються своєю модифікаційною варіативністю – типологічною (повідомлення, опис, міркування), генетичною (первинні, вторинні), структурною (складні, змішані, варіаційні).

Не можна не помітити, що КМФ є феноменом високого ступеню абстракції, який відбиває одне безмежно загальне поняття. Як відомо, найбільш загальні поняття, що важко піддаються визначенню в рамках однієї теорії, зазвичай називають категорією [345, с. 191]. КМФ, безсумнівно, є важливою лінгвістичною категорією, а точніше – *текстовою категорією*.

Зазвичай текстову категорію витлумачують як "одну із суттєвих ознак тексту, що становить собою відображення певної частини загальнотекстового смислу різними мовними, мовленнєвими і власне текстовими (композиційними) засобами" [339, с. 533]. Як і будь-яка лінгвістична категорія [334, с. 42; 346, с. 215], КМФ має знакову природу зі своїм планом змісту і своїм планом вираження. У плані змісту вона спирається на єдиний текстовий смисл (цілісність, тема, тональність, перспекція), а у плані вираження – на типову композицію різнорівневих мовних засобів [346, с. 533-534].

У такому своєму амплуа текстова категорія КМФ співзвучна з думкою Л. Тен'єра про те, що "мова може охопити всю складність думки, тільки накину-

вши на неї сітку загальних понять, що їх називають категоріями" [204, с. 59]. Однак така сітка не є гомогенною ані за своїм змістом, ані за своєю структурою.

Попри те, що англійська лінгвістична спільнота схильна говорити не власне про КМФ, а радше про дискурсивні жанри і розрізняти серед них наративний, дескриптивний, експланаторний, інструктивний та аргументативний [296, с. 110], радянська, а разом з нею і українська більш традиційні. Спираючись на теорію функціональних стилів і лінгвопоетичну парадигму, вона визнає три основні типи КМФ: повідомлення (оповідь), роздум (міркування) та опис [38, с. 98; 70, с. 117; 116, с. 140] з їх численними жанровими різновидами, типами і модифікаціями (див. табл. 1.1).

Таблиця 1.1.

Композиційно-мовленнєві форми та їх різновиди

	К М Ф	Жанровий різновид /тип / модифікація
КОМПОЗИЦІЙНО-МОВЛЕННЄВІ ФОРМИ (КМФ)	ОПОВІДЬ / ПОВІДОМЛЕННЯ (зв'язок "часова послідовність"; передача інформації про референтний простір (РП) і об'єкти, що його складають)	свідчення очевидців, прогноз, офіційна заява; інформаційне П, констатувальне П, П про подію, П про переживання, П про стан і настрій та ін.
	РОЗДУМ / МІРКУВАННЯ (каузальний зв'язок "логічний розвиток": передача інформації про події, що відбуваються в РП)	коментувальне, аргументативне, дедуктивне, індуктивне, сповідальне, белетристичне, парадоксальне, полемічне, (спів)бесідне
	О П И С (зв'язок "просторове співположення": передача інформації про закони, за якими РП будується і функціонує)	динамічний О, статичний О, історична зарисовка, сцена, характеристика, пейзаж, портрет, інтер'єр

Композиційно-мовленнєві форми, включені до табл. 1.1, існують у художньому просторі не як окремі, цільнооформлені, самостійні тексти, а як (хоч і змістовно завершені, проте) залежні, несамостійні, "доповнювальні" відрізки / пасажі / фрагменти, вклинені на правах комплементарності в текстову одиницю більш високого порядку. Останню можна розуміти як матричний текст / текст-

матрицю або – краще – *макротекст*. Будучи структурно, семантично та функціонально підпорядкованими деякому текстовому цілому, КМФ існують у його складі у вигляді *інtrateкстових єдностей* / одиниць / вкраплень / сегментів (див. Додаток А-2), які є по своїй суті *мікротекстами*. Відносячи КМФ до категорії композиції та задаючись питанням про одиницю її аналізу, один із авторів "Стилістичного енциклопедичного словника" Т.В. Матвеева пише: "Одиницею аналізу цієї категорії є не мовний, а текстово-мовленнєвий компонент: фрагмент тексту (комунікативний блок, відносно самостійний мінітекст)" [339, с. 536].

Зазначимо однак, що термін "мікротекст" тут допустимий лише з певною часткою умовності, оскільки він натякає на текст малого формату, а значить претендує на цілісність, завершеність, автономність, що КМФ не властиво. Зазначимо також, що макротекст може спокійно обійтися і без мікротексту без суттєвих порушень своєї когерентності, подібно тому, як хазяїн може обійтися без гостя у своєму домі, хоча гість іноді й "ощаслиблює" хазяїна.

Інtrateкстові КМФ-вкраплення співвідносяться з матричним текстом, в якому побутують, за принципом "частина – ціле" (рис. 1.1, Додаток А-2), тобто є його невід'ємною частиною. Займаючи певне місце у структурі художнього тексту – чи то центральне, чи то периферійне, – КМФ бере участь у творенні всього художнього цілого, його задуму, його ідеї, його мотиву, його загального смислу. При цьому не існує ані квантитативного, ані квалітативного алгоритму включення КМФ-вкраплень у тканину художнього тексту. Їх кількість та якість зумовлюється творчою доцільністю, тобто суб'єктивною позицією художньої особистості – творцем словесно-художнього тексту з його індивідуальними потребами, настановами, інтенціями, смаками тощо.

Це означає серед іншого, що в окремо взятому художньому творі кількість інtrateкстових КМФ-вкраплень (рис. 1.1) не регламентується: у тексті епічного або середнього формату їх може бути і багато, і мало (наприклад, роздум₁, роздум₂, роздум₃... роздум_n; опис₁, опис₂, опис₃... опис_n), а ось у малоформатному тексті їх обмаль або і взагалі немає. Не є регламентованим і місце КМФ у структурі тексту: вона може однаково логічно позиціонуватися як у зачині, так і в ос-

новній і фінальній частинах матричного тексту. Іноді ж і сам матричний текст може являти собою одну суцільну КМФ певного типу (приклади легко відшукуються в ліриці, науково-технічній комунікації, документознавстві тощо). Головне ж художнє навантаження та психологічне призначення КМФ – це її здатність / пригожість / можливість впливати на сприйняття тексту адресатом так, як його задумав автор.

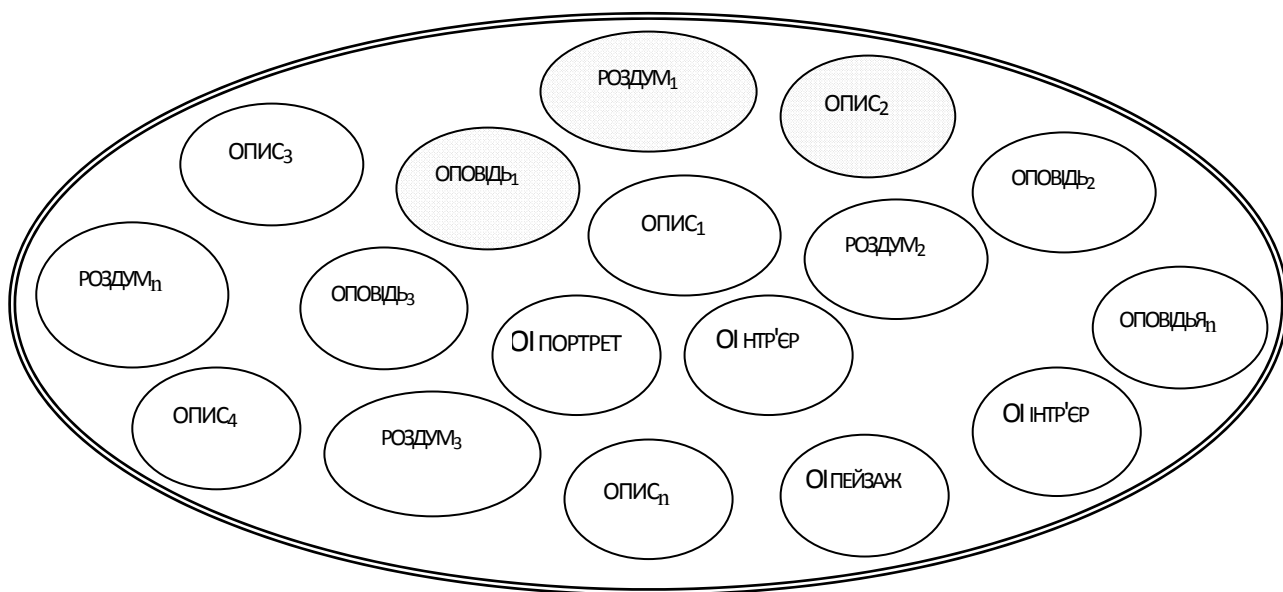


Рис. 1.1. *Інtrateкстові КМФ-сегменти у тканині художнього твору*

Для повноти картини нагадаємо про перші дві ланки в системі КМФ – розповідь / повідомлення і роздум / міркування.

Оповідь / повідомлення – це така КМФ, яка має на меті передачу інформації про події, що відбуваються в певному референтному просторі [138, с. 42], про їх послідовність або про перехід чогось з одного стану в інший. Її універсальною ознакою є динамічність, а тому найчастіше в розповіді використовуються акціональні дієслова у формі минулого часу. Оповідь / повідомлення вражається головним складником авторського мовлення, бо вона бере на себе основне сюжетне навантаження твору [116, с. 38; с. 134]. Вона буває розгорнутою і нерозгорнутою. Нерозгорнута оповідь може в мікротематичному контексті виконувати роль інтродукції або роздуму/міркування.

Роздум / міркування має на меті передачу інформації про закони, за якими будується певний референтний простір. Вона покликана надати мовленню аргументованого характеру, тобто дійти логічним шляхом до нового судження або аргументувати сказане раніше, тому домінантним типом логіко-синтаксичних відношень є для неї причинно-наслідкові зв'язки. У структурі роздуму виокремлюють три головні складові: тезу, доказ (аргументацію) і висновок (узагальнення) [138, с. 42]. За змістовим наповненням роздум носить позачасовий, глобальний та узагальнений характер. Відображаючи авторську точку зору, він актуалізується в авторських відступах, зауваженнях, коментарях щодо зображених подій, вчинків персонажів тощо [6, с. 172].

Категорії розповідь / повідомлення, роздум / міркування, а також "опис" належать у нашому розумінні до явищ інтратекстового порядку. Слід однак зазначити, що за логікою речей категорія "*інтратекстовий*" має бути протиставлена категорії "*екстратекстовий*". Перший протичлен цієї опозиції (інтратекстовість), будучи феноменом письмового мовлення, є тим, що прийнято називати власне описом, який виконано автором / митцем слова або його персонажем (авторське vs. персонажне мовлення) у режимі монологічного мовлення і вставленим у тканину художнього тексту – витвору мистецтва, що передбачає його відтворюваність при кожному новому прочитанні. Другий протичлен опозиції (екстратекстовість) є не результатом письмового опису, а є феноменом усного діалогічного мовлення, який виникає внаслідок поточного спілкування зацікавлених осіб безпосередньо в ході інтеракції. Він не є плодом художньої обробки автором і не вкладається у вуста персонажа, а є предметом обговорення / обміну думками між людьми і не фіксується художнім текстом, а тому не є відтворюваним чи повторюваним у художньому просторі. Екстратекстовий опис інтер'єру існує рівно стільки, стільки триває його обговорення інтерактантами. Це означає, що він є okazіональним феноменом.

Серед важливих ознак КМФ слід нагадати (табл. 1.1) й про ту, що відбиває його властивість бути окремою (*інтра*)*текстовою єдністю*, основне функціональне призначення якої полягає в передачі кластера інформації: а) про рефе-

референтний простір і об'єкти, що його складають (опис), б) про події, що відбуваються в цьому референтному просторі (оповідь/повідомлення); в) про закони, за якими цей референтний простір побудований (роздум / міркування) [138, с. 42]. Тож далі детальніше зупинимося на першій ланці в цій системі, яку унаочнено в табл. 1.1, а саме: КМФ "опис" і такий її різновид, як "інтер'єр".

1.2.3. Інtrateкстовий опис "інтер'єр" у системі композиційно-мовленнєвих форм. КМФ "опис" є основним репрезентантом інформаційного змісту, суть якого – "зображення низки послідовних подій або переходу предмета з одного стану в інший; послідовність подій полягає в тому, що одна подія примикає до іншої, здійснюється услід за іншою, утворюючи тим самим певні ряди подій" [38, с. 79]. Тож опис є однією з типових конструкцій монологічного тексту, що традиційно визначається як одиниця надфразового рівня серед інших двох функціонально-сміслових типів мовлення – розповіді та міркування.

Описові інtrateкстові єдності складаються з кількох самостійних пропозицій, пов'язаних між собою формою і змістом, які перераховують ознаки будь-якого об'єкта [220, с. 78] і "служать для детальної передачі стану дійсності, зображення природи, місцевості, інтер'єру, зовнішності" [339, с. 267]. Можна припустити, що описи утворюють певного роду надфразову єдність, що в такому своєму амплуа уподібнюється КМФ.

КМФ "опис" вважається "двостороннім мовленнєво-розумовим утворенням у межах цілого завершеного тексту, що представляє собою фрагмент монологічного авторського повідомлення, його функції полягають у створенні мовними засобами предметно-образного ряду художньої розповіді, інформуванні читача про номенклатуру і характеристики елементів зображеного світу" [92, с. 13]. Тож опис – це ієрархічно скомпонований і прагматично орієнтований усний або писемний текст чи його фрагмент з когнітивно й антропологічно зумовленою семантикою, репрезентованою в системі дій текстових комунікантів. Його фундаментальна модель зумовлюється віссю взаємодії двох "сил" – наратора-оповідача і персонажа-діяча.

Крім вищезазначених, до інваріантних рис КМФ "опис" належать [6, с. 169-181; 38, с. 84-90; 339, с. 267-269] такі:

- 1) зображення природи, місцевості, приміщення, зовнішності та/або характеристики людини;
- 2) фокусування уваги на речах, властивостях і якостях (не на діях), які можуть передаватися як у мовленні наратора, так і персонажа;
- 3) вираження факту існування предметів та їх ознак в один і той же час, детальне відтворення стану дійсності в режимі тривалості чи панхронності;
- 4) існування у двох своїх різновидах – статичного та динамічного опису;
- 5) можливість варіативного модифікування – генетичного (первинні описи, вторинні описи) і структурного (складні, змішані, варіаційні).

Інtrateкст "опис" у ролі засобу ідентифікації та референції відображає місце в топохронному континуумі художнього тексту-дискурсу, дозволяє авторові вибудувати художні образи, послідовність подій, канву оцінок тощо. Аналогічно й інtrateкстові вкраплення: володіючи характерологічною, психологічною, образотворчою, естетичною та іншими функціями, вони можуть актуалізуватися в дискурсі відповідно до художніх завдань та є однаковою мірою релевантними для всіх різновидів КМФ – пейзажу, портрету, інтер'єру, характеристики.

Основною функцією КМФ "опис" вважається функція повідомлення про зовнішні ознаки дійової особи й обставин, за яких відбувається дія. Вона використовується, насамперед для зображення макропростору (природи, місцевості, предметів), що оточує людину, і її мікросвіту (зовнішність, фізичний та емоційний стани) [138, с. 39]. Л.Г. Бабенко зазначає, що типовим є сполучення описів макро- й мікросвітів, коли зображення зовнішнього простору співвідноситься із внутрішнім емоційним станом героя твору [6, с. 169].

Інтегральним моментом всіх КМФ "опис" та його різновидів є людина, яка – вільно чи довільно – є суб'єктом (творить опис) і водночас об'єктом (опис творить її), бо вона перебуває в центрі будь-якого зображення, є певною мірою його доцентровою силою. Так, пейзаж є частиною зовнішнього простору, який відображає світ природи у зв'язку з людиною (макропростір), інтер'єр – світ людсь-

кого помешкання (мікропростір), портрет змальовує людину в контексті її індивідуальних зовнішніх ознак, характеристика – індивідуальних внутрішніх ознак. Мають описи й риси, які можуть бути спільними для одних із них і відмінними для інших. Так, пейзаж і інтер'єр передбачають фрагмент макропростору, в якому побутує людина, обидва вони належать до просторового континууму і виявляються багато в чому панхронними, а портрет і інтер'єр виконують характерологічну функцію, відбиваючи внутрішній світ людини. При цьому портрет є засобом прямої характеристики персонажа, а пейзаж і інтер'єр – непрямой.

Разом описи портретів, пейзажів і інтер'єрів творять людську особистість у часі та просторі у контексті її поглядів, смаків, звичок, пристрастей, уподобань і багато чого іншого. При цьому кожен із них має свої диференційні властивості.

Портрет – це "мальоване, скульптурне або фотографічне зображення обличчя людини або групи людей", що становить собою загальну характеристику, сукупність характерних рис кого-небудь" [332, с. 887], а вже потім є таким статичним різновидом "опису зовнішності персонажа в літературному творі" [332, с. 887], який слугує для "зображення зовнішності героя (рис обличчя, фігури, пози, міміки, жесту, одягу) як один із засобів його характеристики" [336, с. 289].

Пейзаж у первинному значенні являє собою "загальний вигляд якоїсь місцевості, картину природи, краєвид" [332, с. 713]. У своєму опосередкованому, вторинному осягненні пейзаж є "одним із змістових і композиційних компонентів художнього твору: опис природи, ширше – будь-якого незамкненого простору зовнішнього світу" [336, с. 272]. КМФ "опис пейзажу" – це передусім статико-динамічне зображення зовнішнього простору людини (ландшафту, його об'єктів і деталей, краєвиду, погодно-кліматичних процесів тощо) [160, с. 3]. Як і будь-яка КМФ, опис пейзажу є інтратекстовим фрагментом, інтегрованим у макротекст – витвір мистецтва, а через нього в увесь художній дискурс, де він може виконувати різні композиційно-архітектонно-текстові функції, серед яких головними є антропоцентрична, контактовстановлювальна та апелятивна як такі, що сприяють розкриттю індивідуально-авторських намірів [160, с. 6].

Інтер'єр – "архітектурно й художньо оздоблена внутрішня частина будинку, приміщення" [332, с. 401]. З філологічної точки зору інтер'єр є статичним описом внутрішнього облаштування людського помешкання (приміщень, кімнат, меблів), який зазвичай слугує фоном для соціально-психологічного портретування персонажів [330, т. 10, с. 340]. Інтер'єр включає також певні параметричні та матеріальні елементи: розмір, пропорції, конструкції, оздоблювальні матеріали, світло, колір, фактуру та ін. [234, с. 144].

Однак інтер'єр – це не просто внутрішній простір будівлі. "Будучи ніби "другою оболонкою" людини, він доповнює її "внутрішню зовнішність", є матеріальним віддзеркаленням не тільки біологічного, але й духовного життя і може розповісти про людину більше, ніж словесна характеристика її поведінки і зовнішності. Інтер'єр – це перетворене архітектурою середовище, внутрішній простір будівель, що слугує для гармонізації та організації людської діяльності, визначає простори для її процесів, розділяє чи зв'язує ці простори в певній послідовності, чим забезпечує комфортне існування людини" [5, с. 9].

В ідеалі, пише Н.Ю. Арутюнян, інтер'єр повинен відповідати *екстер'єру* – зовнішньому вигляду споруди. Проте, внутрішній простір громадської, житлової чи промислової будівлі, тобто приміщення в будівлі (кімната, зал, вестибюль і т.д.) має інші масштаби і пов'язаний безпосередньо з призначенням будівлі та функціональними процесами, що проходять у ній [5, с. 10]. У той час як масштаб зовнішньої архітектури враховує співвідношення об'єкта до людини і до параметрів зовнішнього середовища, в інтер'єрі співвідношення людини з масштабом здійснюється через більш тонке моделювання форми і фактури. Знаходячись поза будинком, людина відносно самостійна і незалежна від впливу архітектурних форм, у той час як в інтер'єрі вона вступає в активну взаємодію з архітектурою [189, с. 7].

Інтратекстовий опис "інтер'єр" пов'язаний з вказівкою на місце дії. Візуальний опис, що використовується в монологічному мовленні, відображає не тільки темпоральні властивості існування ознак предметного ряду як об'єкта опису, але

і його просторові характеристики – ті, що притаманні об'єкту фізичного простору як глобальної категорії світу: тривимірність і матеріальність [221, с. 134].

Таким чином, формальним приводом для виділення інтратекстових ОІ є спосіб, у який автор зображає оздоблення приміщення. Важливими формальними показниками ІОІ є обсяг і композиція, їх місце в контексті розгортання художнього твору, а також добір мовних засобів. ОІ може бути насиченим різноманітними подробицями й деталями, а може бути й лаконічним і вказувати тільки на обстановку дії. Тому ОІ може складатися з одного речення або кількох абзаців, об'єднаних структурно й тематично. Абзаци, у свою чергу, групуються в комплекси й далі – у розділи. Найчастіше ІОІ маркують окремими абзацами або навіть абзацними комплексами, в яких можна виділити структурно-композиційні елементи: зачин, основну частину, кінцівку [222, с. 203-218].

Як засіб непрямої характеристики персонажа ОІ відображають психологічно значущі для героя моменти життя. Вони здатні не тільки створювати яскраві художні образи, а й дозволяють глибше проникнути у зміст тексту, побачити специфіку авторського світосприйняття. Сприяють вони й більшій концентрації уваги читача на певних деталях того чи іншого об'єкта художньої дійсності.

Виходячи зі сказаного та враховуючи лінгвосеміотичну систему, в яку інтегровано ОІ, можна констатувати, що основними інваріантними властивостями *опису інтер'єру* є такі:

- 1) призначення: вторинне відображення архітектурно та/або художньо оформленого внутрішнього простору будівлі;
- 2) онтологічна специфіка: схильність до переважно статичного опису внутрішнього простору будівлі з фокусом уваги на речах, властивостях і якостях;
- 3) часова специфіка: факт одночасного існування предметів та їх ознак на тлі змалювання внутрішнього простору в режимі тривалості чи панхронності;
- 4) позиціонування: об'єктивація в тексті, інтегрованому в дискурс, у вигляді певного інтратекстового вкраплення (фрагмента, пасажу, мінітексту, сегменту),
- 5) композиційна структура: ОІ повторює в основних своїх рисах структуру всього художнього цілого з його зачином, розвитком і кінцівкою.

Відомо, що попри все розмаїття навколишнього світу, а також своєрідність його сприйняття та відтворення мовцем, спосіб передачі власного бачення предметного ряду в статистиці завжди один – описовий [6, с. 169; 220, с. 80]. Інtrateкстовий ОІ, зокрема, є фрагментом тексту (мікротекст, пасаж, сегмент), що являє собою один з трьох різновидів КМФ, предметом якої є частина простору в художньому творі і яка має на меті створення чуттєво-конкретного образу цього простору в уяві читача [127, с. 7].

На рисунку 1.2 представлено алгоритм співвідношення мікротексту "опис інтер'єру" з одиницями висхідного рівня абстракції, що дозволяє його витлумачення в родо-видовий спосіб: гіпонім "інтер'єр" є складником гіпероніма "опис", який одночасно є гіпонімом для гіпероніма "текст", а той – гіпонімом для гіпероніма "дискурс" (більш наочно див. Додаток А-1). Тож інtrateкстовий ОІ співвідноситься зі своїм цілим (гіперонімом "дискурс") щонайменше через дві проміжні ланки – текст і КМФ "опис". Як система, що охоплює n -множину художніх текстів, в яких відбито реальну чи вигадану дійсність, як засіб передачі автором свого сприйняття цієї дійсності, художній дискурс є середовищем естетичної концептуалізації простору, мінімальним втіленням якого є інтер'єр [125, с. 53].

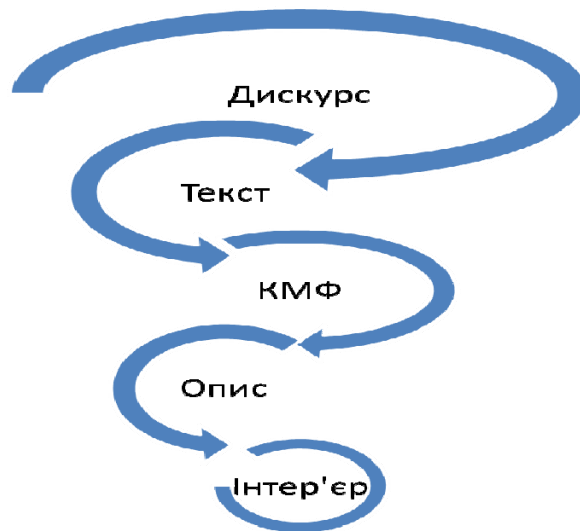


Рис. 1.2. Інтегрованість КМФ "інтер'єр" в одиниці вищого рівня абстракції

У цій системі інтра- й мінітексту ІОІ відводиться роль засобу прагматичного впливу, ідентифікації та оцінки, які з необхідністю виникають у художньому дискурсі. Одночасно з цим він може виконувати ряд інших функцій, збагачуючи

останній додатковими відтінками смислу, характеристиками персонажів і ситуацій, просторовими змалюваннями, пов'язаними зі вказівкою на місце дії. Як опис внутрішнього простору будівлі, ІОІ часто виконує й характерологічну функцію, адже він сприяє зображенню людини в контексті її смаків і звичок.

Тож у режимі робочого досягнення феномену "*інтер'єр*" будемо його розуміти як різновид композиційно-мовленнєвої форми "опис", призначеної для вторинного відображення архітектурно і/або художньо оформленого внутрішнього простору будівлі шляхом інтратекстового вкраплення – фрагмента деякого художнього цілого, об'єктивованого мовними одиницями у вигляді певної надфразової єдності.

Як об'єкт лінгвістичної рефлексії КМФ "ІОІ" постає у вигляді складного мовленнєвого явища, в якому перетинаються і взаємодіють конструктивні, когнітивні та комунікативні компоненти семантики. Вивчення ІОІ свідчить про те, що вони є важливим компонентом філософського та художнього пізнання світу, знаходяться в тісній взаємодії з персонажем, його внутрішнім світом, в якому відбито індивідуально-авторський світогляд і ідейно-художню позицію.

1.3. Методико-методологічні засади вивчення інтратекстових описів інтер'єру

Поступальний рух лінгвістичної думки характеризується суттєвими зрушеннями у предметній сфері та в методологічних принципах своїх досліджень. Мовознавці сучасності намагаються виокремити найбільш вагомі парадигми лінгвістичних досліджень, формуючи оригінальні підходи до аналізу.

XX ст. для лінгвістичної думки ознаменований акумуляцією та консолідацією знання з різних наук, появою нових його галузей, одночасним співіснуванням декількох парадигм наукового знання і різноманітних підходів до вивчення усіх аспектів мови, що характеризуються експансіонізмом, експланаторністю, функціоналізмом і антропоцентризмом.

Людська особистість, що відчуває, мислить, говорить, поступово займає центральну позицію будь-якого гуманітарного дослідження. У зв'язку з цим з'яв-

ляються нові галузі – когнітивна лінгвістика, психо- і нейролінгвістика, лінгво-концептологія та лінгводискурсологія тощо, які сумісними зусиллями допомагають наблизити теорію комунікації до потреб практики спілкування в умовах різноманітного соціального і культурного оточення. Когнітивні науки об'єднують ряд дисциплін і сприяють створенню на їх основі міждисциплінарних досліджень, а також інтегрують зусилля учених різних спеціальностей із метою більш адекватного та більш повного представлення одного з найскладніших феноменів природи – людської свідомості та розуму [334, с. 58].

Мова визнається універсальним інструментом сприйняття, накопичення і передачі знань, тому сучасний етап лінгвістичної думки характеризується домінуванням когнітивно-комунікативного підходу до трактування її явищ.

1.3.1. Основні принципи й постулати когнітивно-комунікативної парадигми лінгвістики. Методологічною основою роботи є когнітивно-комунікативна парадигма (ККП), спрямована на пояснення постійних кореляцій і зв'язків між мовою, мовними продуктами, з одного боку, і структурами знань, операціями мислення та свідомості, – з іншого [185, с. 16] (див. також Ф.С. Бацевич [11], Я.В. Бойко [35], Л.І. Белехова [15], С.Г. Воркачев [47], В.І. Карасик [95], М.Л. Макаров [131], А.П. Мартинюк [136], В.Г. Ніконова [148], С.І. Потапенко [170], А.М. Приходько [172], О.О. Селіванова [341], І.С. Шевченко [231], В.Є. Чернявська [229] та ін.).

Когнітивно-дискурсивна парадигма, як зазначає І.С. Шевченко, "виходить із філософського трактування когніції на базі людського досвіду й системно-діяльного (праксіологічного) розуміння вербальної взаємодії, мовної свідомості, мови; вона націлена на інтегральне вивчення ментальних і мовленнєво-комунікативних процесів і використовує широкий набір методів і методик когнітивістики й прагматики, суміжних дисциплін" [231, с. 20]. Становлення цього інтегративного напрямку зумовило той факт, що чільне місце в ньому посідає функціонально-комунікативний підхід, в якому основний науковий інтерес концентрується навколо проблем мовлення [16, с. 3], адже він фокусується як на лінгваль-

ній, так і на екстралінгвальній стороні дискурсу. Ще одним базовим принципом для опису явищ ККП є системний підхід. Він є універсальним інструментом пізнавальної діяльності, оскільки будь-який об'єкт можна представити як систему відношень і зв'язків між її елементами.

Когнітивно-комунікативна парадигма як одна з пріоритетних у сучасній лінгвістиці спрямована на визначення способів репрезентації ментального світу людини у мові, на "комунікативну компетенцію мовця й адресата, дискурсивні чинники вибору тієї чи іншої мовної форми маніфестації знань у тексті чи комунікативній ситуації" [185, с. 19].

Когнітивна лінгвістика знаменує початок постструктуралістської епохи в мовознавстві. Основа її притягальної сили – в її гуманістичному характері: мова розглядається не як об'єктивно існуюча система *sui generis*, а як частина духовного світу мовця, нерозривно пов'язана з усією ментальною діяльністю індивіда та колективною свідомістю народу [280, с. 8; 262; 281].

О.О. Селіванова виділяє такі головні вектори когнітивних досліджень у мовознавстві: 1) аналіз природи мовної компетенції людини, її онтогенезу; 2) з'ясування специфіки категоризації та концептуалізації світу дійсності та внутрішнього рефлексивного досвіду; 3) опис організації внутрішнього лексикону, вербальної пам'яті людини відповідно до структур репрезентації знань і механізмів пам'яті взагалі; 4) пояснення когнітивної діяльності людини у процесах породження, сприйняття й розуміння мовлення, комунікації; 5) дослідження пізнавальних процесів і ролі природних мов у їхньому здійсненні; 6) установлення співвідношення мовних структур із когнітивними [185, с. 19].

Ще одним чинником виникнення когнітивного напрямку стала методологічна криза мовознавства і необхідність пошуку нових підходів, методів до розгляду явищ мови. На думку М.М. Болдирева, когнітивна лінгвістика, власне, й здобула свою самостійність розробкою цілої серії методів і прийомів аналізу. Серед них він виокремлює концептуальний аналіз, фреймова та прототипічна семантика, когнітивне та концептуальне моделювання, особливої значущості при цьому надаючи концептуально-таксономічному і когнітивно-матричному аналізу [36,

с. 35-41]. Для нашої роботи релевантними є щонайменше методи, активно використовувані в когнітивній лінгвістиці, – такі, як описовий, концептологічний, фреймовий і контекстологічний.

Описовий метод, виникаючи в надрах структуралістського напрямку дослідження мовного онтогенезу, є корисним для когнітивної лінгвістики, бо спостереженню за певними мовними і мовленнєвими явищами та систематизації знань про них [185, с. 119-120].

Для концептологічного аналізу важливим є й **фреймовий підхід**, згідно якого комунікативні одиниці інтерпретуються з точки зору їх внутрішньої структури, моделі [313, с. 218]. М. Мінський називав фрейм "структурою даних для представлення стереотипної ситуації" [140, с. 7], що організують розуміння світу людиною в цілому і тим самим визначають її поведінку в повсякденності [326, с. 7]. Т. ван Дейк розуміє під фреймом "одиниці конвенційного знання, згідно якого організуються взаємні очікування та інтеракція" [259, с. 21]. А.Н. Баранов називає фрейм концептуальною структурою, призначеною для декларативного представлення знань про типізовану тематично єдину ситуацію, що складається із слотів [9, с. 16] (аналогічно й [270]). Він поєднує найважливіші характеристики фрейму, а саме його структуру та ситуативну зумовленість.

Концептуальний підхід використовується для дослідження ще одного базового поняття когнітивно-комунікативної парадигми – концептів. Цей метод передбачає моделювання й опис концептів як інформаційних структур свідомості, що являють собою структуровану сукупність знань про об'єкт концептуалізації, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії різних пізнавальних механізмів [185, с. 302]. Аналіз концептів є шляхом до осягнення світу в цілому і поряд з цим окремої культури, усвідомлення особливостей мислення окремої групи людей, виокремлення та категоризації цінностей та проникнення в мовну свідомість.

Контекстологічний метод – це розгляд висловлення в інтеграції з комунікативною ситуацією, в якій воно вживається. Як підкреслює Л. Єльмслєв, будь-яка сутність, а отже й будь-який знак, визначається відносно, а не абсолютно, і

тільки за своїм місцем у контексті [73, с. 303]. Цей метод враховує вплив на семантику комунікативної ситуації, рольової структури, соціальних факторів і умов функціонування мови, всього розмаїття світу, що його пізнає людина, який і утворює інформаційну основу комунікації [4, с. 46].

Когнітивна лінгвістика з її методами, прийомами і техніками напряду пов'язана з *системно-функціональним підходом* ("методологічна орієнтація дослідження та позиція, з якої розглядають об'єкт вивчення" [56, с. 42]), який сприяє розкриттю діалектики цілого й частини та задає загальну методологічну базу подальшого аналізу, у т.ч. й комунікативної лінгвістики.

Комунікативна лінгвістика є новою науковою галуззю знання в рамках системно-структурної лінгвістики. Це новий напрям, об'єктом якого є мова, представлена в реальних процесах комунікації (дискурсивна практика), а предметом – процес, організація комунікативної ситуації у взаємодії її функціональних модулів, з урахуванням усіх наявних складників комунікації (фізичних, фізіологічних, психологічних, соціальних), одним із яких є вербальне повідомлення (текст) [12, с. 8].

Головними завданнями комунікативної лінгвістики О.О. Селіванова вважає: 1) вивчення природи, типів і форм мовної комунікації; 2) виокремлення та опис мінімальних одиниць мовленнєвого спілкування (комунікативних актів, мовленнєвих подій, інтеракцій тощо), визначення їхньої ролі та ваги в комунікативному процесі; 3) характеристика типів комунікативної взаємодії та засобів комунікативного впливу; 4) обґрунтування зразків мовленнєвого спілкування: мовленнєвих жанрів і типів дискурсу; 5) аналіз тексту як знакової форми мовленнєвого спілкування й обґрунтування законів організації мовного коду в комунікації; 6) дослідження паравербальних і невербальних засобів комунікації та їх функцій; 7) характеристика сфер комунікації, їхньої взаємодії зі стилями спілкування; 8) вивчення психолінгвістичного аспекту породження, сприйняття й розуміння повідомлення й аналіз комунікативної компетенції у філогенезі й онтогенезі; 9) опис організації комунікативної ситуації, її складників і їхніх типів; 10) пошук оптимальних моделей комунікативної ситуації; 11) упорядкування методів ана-

лізу мовної комунікації; 12) розробка рекомендацій щодо успішності, ефективності проведення комунікації, її планування й контролю; 13) дослідження особливостей міжкультурної комунікації; 14) розроблення методик формування міжкультурної комунікативної компетенції [185, с. 550-551].

Найважливіші ідеї комунікативної лінгвістики зародилися у межах лінгвістики другої половини ХХ ст. Лінгвісти почали говорити про мову як спосіб життєдіяльності людини, вербалізації людського досвіду і його усвідомлення, вираження особистості й організації міжособистісного спілкування у процесі спільної діяльності людей. На рубежі 60 -70-х рр. ХХ ст. відбувся "прагматичний поворот", започаткований працями Дж. Остіна, Дж. Серля, засновниками теорії мовленнєвих актів. Результатом цього пошуку стало вивчення прагматичних (передусім соціально-психологічних і ситуативних) чинників використання мови. Саме лінгвістична прагматика від самого початку керується принципами динамічного підходу до мови, роблячи ідею діяльності своєю методологічною основою. Прагматика розглядає мовні знаки як результат лінгвокреативної діяльності свідомості, що спрямована на вираження певного мисленнєвого образу.

Серед основних питань комунікативної лінгвістики доцільно виокремити питання про загальні закони комунікації, специфіку комунікації залежно від різних умов (соціальних, культурних, професійних), структуру мови (мовного коду) в спілкуванні, закономірності взаємодії вербальних невербальних засобів комунікації, залежність організації мовного коду від позамовних явищ, етапи і закономірності породження й сприйняття мовлення в різних комунікативних умовах, причини комунікативних невдач, особливості мовленнєвих стратегій.

Повертаючись знову до інтегрального поняття цієї роботи – когнітивно-комунікативної парадигми, зазначимо, що О.С. Кубрякова спеціально наголошує на таких її основоположних принципах, як експансіонізм, функціоналізм і експланаторність. Перший наголошує на необхідності взаємодії лінгвістики з іншими науками з метою акумулювання знань і розширення власної емпіричної бази. Другий параметр вимагає дослідження мови в дії, виконання нею її функцій, а третій передбачає пояснення внутрішньої організації мови [113, с. 11]. Безсум-

нівно, всі три параметри поєднані даховим для них поняттям – антропофактором, який посідає окреме місце у квартеті принципів ККП.

Антропофактор виступає поєднувальною ланкою у конвергентному використанні двох провідних принципів лінгвістики – когнітивного та комунікативного. Антропоцентричність у мовознавстві – особливий спосіб пізнання та досягнення гуманітарної сфери, центром якої є людина в різних своїх іпостасях: *homo sapiens*, *homo faber*, *homo loquens*. Суб'єкт у своєму прагненні відобразити світ пропускає його через призму свого відчуття. Саме тому в тексті відображаються оцінки автора, який у своїй лінгвокреативній діяльності реалізує антропоцентричний принцип. Антропоцентричність тексту об'єктивується взаємовідношенням автора (адресанта) і читача (адресата).

Антропоцентричний підхід як результат парадигмальних змін у сучасних гуманітарних науках і як загальний стиль мислення є новим обертом спіралі у розвитку науки. Панування його принципів споріднює лінгвістику з багатьма іншими сферами знань, оскільки інтерес до людини та до людських потреб, що детермінують різні види діяльності знаменує переорієнтацію, яка спостерігається в багатьох фундаментальних науках. Концентрація уваги на людині з її системою уявлень, знань і цінностей дозволяє розуміти природну мову як явище когнітивного порядку, що використовується в комунікативних процесах і має для цього всі необхідні ресурси

У цій думці втілена ідея нерозривної єдності когнітивного й комунікативного. Синтез двох головних функцій – когнітивної та комунікативної – з позицій лінгвофілософських поглядів на структуру й функції мови визначає в основних своїх рисах інтегральну когнітивно-комунікативну або когнітивно-дискурсивну парадигму сучасної лінгвістики, яка розглядає мовленнєву діяльність на тлі внутрішніх ментальних процесів [172, с. 5].

Уся проблематика когнітивно-комунікативної парадигми зосереджується навколо таких ключових понять, як дискурс, концепт, концептуалізація, картина світу, текст, природа яких досліджується у працях Н.Д. Арутюнової [346],

Ф.С. Бацевича [11; 12; 14], А. Вежбицької [43], В.І. Карасика [95], Д. Крістал [254], Дж. Лакоффа [290; 289], Д.С. Лихачова [123], В.Д. Маслової [137], Г.Г. Почепцова [171], А.М. Приходька [172; 174], Ю.С. Степанова [199], І.А. Стерніна [198] та ін.

У такий спосіб ККП розглядає мову як когнітивного мотивований феномен, що використовується у комунікативній діяльності та має для цього необхідні категорії, одиниці, структури і механізми [184, с. 51].

1.3.2. Методика добору та аналізу матеріалу. Загальна концепція цієї роботи спирається одночасно на мовний (когнітивно-семантичний) і мовленнєвий (комунікативно-функціональний) підходи до систематизації та аналізу матеріалу. У ході вивчення інваріантних і варіативних властивостей ІОІ в англomовному художньому дискурсі було вибудовано трирівневий тактико-стратегічний алгоритм дослідження – підготовчий, дослідницький і завершувальний. Цей алгоритм сприяє всебічному досягненню лінгвістично релевантних рис і особливостей об'єкта заявленого дослідження.

1. Підготовчий рівень – це вивчення літератури питання, а точніше – спеціальної літератури за об'єктом і за предметом дослідження, доббором матеріалу та виробленням методики його аналізу.

1.1. Перший підготовчий етап пов'язаний з ознайомленням зі спеціальною літературою за об'єктом дослідження задля з'ясування стану вивченості питання. Воно (вивчення) показало, що феномен "інтер'єр" має тришарову структуру: інтер'єр як об'єкт зовнішнього світу, інтер'єр як об'єкт, відображений митцем на певному матеріальному носії, інтер'єр як об'єкт гуманітарного вивчення. Було встановлено, що широкий діапазон образотворчого відображення інтер'єру досліджує лише одна категорія науковців (мистецтвознавці), для яких він постає у трьох вимірах – образотворчому [66; 126; 130; 179; 196 та ін.], архітектурному [82; 89; 111; 133; 197; 234 та ін.] та дизайнерському [55; 75; 141 та ін.]. У мистецтвознавстві інтер'єр – це насамперед перетворене архітектурою середовище, внутрішній простір будівель, який слугує організації та гармонізації людського буття.

На відміну від мистецтвознавства, на словесно-художньому відображенні інтер'єру спеціалізуються дві категорії науковців – літературо- та мовознавці, які розглядають його як різновид описового жанру або "словесного живопису". При цьому науковий інтерес до нього в літературознавстві досить високий (В.О. Гуленко [61], К. Дроня [71], Л.В. Кицак [98], Е.Н. Костюк [108], Е.Р. Коточигова [110], Е. Малек [134], Н.Т. Пасхарьян [161] та ін.), що дозволяє розглядати інтер'єр в узагальнено-літературознавчому та в конкретно-авторському режимах. На відміну від літературознавства лінгвістика цікавиться інтер'єром значно менше, а тому він потрапляє до кола її уваги фрагментарно, часто у зв'язку з іншими одиницями аналізу. На тлі однієї-єдиної праці з лінгвопоетики інтер'єру (Д.В. Мусатова [142]) трапляються окремі згадки про нього у працях Н.Ю. Арутюнян [5], Л.І. Бублейник [40], Н.В. Ланчуковської [117], Ф.Ф. Насибуліної [146], Е.В. Плетнєвої [163], О.В. Радчук [177], Н.О. Слюсар [193] та ін., в яких він тлумачиться поряд з портретом і пейзажем як різновид композиційно-мовленнєвої форми.

Попри ці та інші праці, присвячені гуманітарному вивченню інтер'єру, сама проблема та низка її аспектів все ще залишається невирішеною. Так, серед дослідників немає згоди навіть щодо визначення терміну "літературний інтер'єр", а серед мовознавців навіть немає спроб запропонувати якусь його класифікацію.

1.2. Другий підготовчий етап порозуміває формування теоретико-методологічної бази шляхом опрацювання наукових джерел за *предметом дослідження* та оволодіння базовими поняттями й термінами. Оскільки предметна область дисертації визначена у двоєдності лінгвокогнітивних і комунікативно-функціональних властивостей інтратекстуальної репрезентації інтер'єру, а основний підхід – як когнітивно-дискурсивний, то у фокусі уваги опинилися методологія роботи, окреслена теорією когнітивної, комунікативної та дискурсивної лінгвістики.

У плані знайомства з постулатами й принципами когнітивної лінгвістики відбиралися та вивчалися зарубіжні та вітчизняні праці її прихильників – Р. Леннекера [295], Г. Рюкхейта [307], М. Шварц [309], Л.І. Белєхової [15], С.А. Жаботинської [79; 81], В.І. Карасика [95], О.С. Кубрякової [113], В.А. Маслової [137], В.Г. Ніконової [148], З.Д. Попової [168] та ін. Праці Р. Богранда [245], Т. ван Дей-

ка [259], І.М. Колегаєвої [104], Д. Крайстел [254], М.Л. Макарова [131], М.Ю. Олешкова [154], С.І. Потапенка [170], Ю. Хабермаса [218], В.Є. Чернявської [229], І. С. Шевченко [231] та ін. у галузі дискурсознавства уможливили поглиблене розуміння таких феноменів, як "художній текст" і "художній дискурс" у їх співвідношенні як частини та цілого. Аналогічним чином праці Ф.С. Бацевича [13; 14], Л.Р. Безуглої [17], О.С. Іссерс [90], А.П. Мартинюк [136], Г.Г. Почепцова [171], О.О. Селіванової [184; 185], І.П. Сусова [201], І.Є. Фролової [217] та ін. у галузі комунікативно-функціональної лінгвістики посприяли виробленню логічно прийняттого підходу до аналізу предикативної та синтаксичної організації ІОІ.

Тож у плані вивчення літератури питання та задля адекватної орієнтації автора в ККП використовувалися *дедуктивний* та *індуктивний* методи накопичення знань, а також порівнювалися окремі теоретичні викладки та робилися відповідні узагальнення. Сприяли вони також виробленню ключових понять роботи – "дискурс", "текст", "опис", "КМФ" тощо. В цілому відомості, отримані на цих етапах аналізу, виявилися різною мірою корисними при поясненні фактів, одержаних на дослідницьких етапах аналізу.

1.3. Третій підготовчий етап – це насамперед добір і систематизація емпіричного матеріалу. Його реалізація уможливилася після вивчення та усвідомлення основних параметричних властивостей ІОІ на перших двох етапах, що й дозволило приступити до формування банку даних / картотеки прикладів. Для цього використано *метод суцільної вибірки*, за допомогою якого було дібрано 1500 ІОІ-фрагментів – кількість, що її можна вважати статистично достатньою для верифікації результатів дослідження. Картотека прикладів зафіксована як на паперовому, так і на електронному носіях.

З метою отримання більш об'єктивної картини функціонування ІОІ в художньому дискурсі матеріал добирався з художніх текстів "межі століть" (кінець XIX – початок XX ст.), авторами яких були представники двох провідних англomовних соціокультур – британської та американської. Тексти "межі століть" обрано саме тому, що вони, будучи відзначені кризою раціоналістичного мислення та заміною картини світу, характеризуються змішуванням різних літера-

турних напрямів (романтизм, реалізм, модернізм), внаслідок чого зображення зовнішнього світу, опис простору і зовнішності персонажів набуває підвищеного смислового та емоційного навантаження. По відношенню до сюжету вони стають більш самостійними, ніж раніше, коли головною у творі була дія [127], що робить продукти художнього дискурсу саме цієї епохи вельми інформативними з точки зору вивчення IOI. Для цієї настанови найбільш прийнятними виявилися британські автори С. Батлер, Е.Л. Войніч, Дж. Гіссінг, Дж. Голсуорсі, Ч. Діккенс, А. Конан Дойл, Дж. Конрад, Р. Кіплінг, Дж. Мередіт, В.С. Моем, Дж. Раскін, В. Скотт, В.М. Теккерей, О. Уальд, Т. Харді та американські Е.Л. Войніч, Т. Драйзер, В. Теннессі, А. Хейлі та ін.

Відбір IOI з художніх текстів зазначених авторів відбувалося на підставі їхньої відповідності критеріям КМФ та її провідного різновиду "опис". Тож до корпусу прикладів було включено тексти обмеженого обсягу (інтратекстові вкраплення), які належать до дескриптивного жанру, спрямовані на опис замкненого простору і мають тричастинну композиційну структуру: перше речення (зачин), яке формулює тему, група наступних речень (основна частина) і речення, що підводи/ять ризику і вказує/ють на подальший розвиток сюжетної лінії (кінцівка). IOI інтер'єру може складатися з декількох речень або навіть декількох абзаців, структурно й ідеографічно поєднаних в одну надфразову єдність.

Добір матеріалу здійснювався паралельно двом першим етапам підготовчого рівня роботи. Частково він продовжувався й на окремих етапах наступного рівня. Однак після досягнення наміченої кількості прикладів у 1500 одиниць він припинився, і робота була сконцентрована повністю на дослідницькому рівні.

2. Дослідницький рівень, на відміну від підготовчого, в якому знайшли своє втілення результати роботи над рукописом у вигляді першого та другого розділів, повною мірою зосереджений власне на вивченні когнітивно-комунікативної специфіки ОІО, план якого було оголошено в меті та в основних завданнях дисертації. Використаний у другому і третьому розділах дисертації, дослідницький рівень також складається із декількох етапів, кожен з яких спрямований на з'ясування інтегральних і диференційних рис заявленого об'єкта.

Дібраний матеріал у кількості 1500 IOI-фрагментів було спочатку узагальнено за допомогою індуктивного методу, що дозволило їх класифікувати за принципом гомогенності та гетерогенності й описати на предмет спільних (універсальних) і відмінних (специфічних) особливостей. Залежно від цього вибудовується й така дослідницька методика аналізу, яка передбачає два рівня – лінгвокогнітивний / когнітивно-семантичний / номінативний (дослідницькі етапи 1, 2, 3) та лінгвокомунікативний / комунікативно-функціональний (етапи 4 і 5) з відповідним застосуванням методів, прийомів і процедур цих двох предметних сфер.

2.1. Перший дослідницький етап присвячено типологічному осягненню дібраного матеріалу. Усвідомлення того факту, що інваріантній структурі IOI властива презентація певного приміщення і предметів, що його наповнюють, та їхня характеристика (кількісна і якісна, просторова і часова), а також того факту, що конкретна реалізація цього інваріанту в тому чи іншому творі залежить від художнього методу й наміру автора, дозволило виробити такі параметри варіювання IOI, як форма, зміст, функція і перспектива. Це, у свою чергу, сприяло виокремленню в його межах чотирьох когнітивно-семантичних типів IOI – формального, ідеографічного, функціонального та персонального з численними підтипами усередині кожного з них. Всі типи й підтипи OIO володіють специфічними ознаками, що вирізняють їх один від одного. Аналіз проводився за допомогою *deskриптивного та інтерпретативного методів*, суть яких полягає у фіксації спільних і відмінних рис різних типів досліджуваних одиниць і зведення їх до спільного знаменника.

На цьому ж етапі здійснювався аналіз й логіко-сміслової структури IOI за допомогою *лінгвофілософського узагальнення*, яке уможливило виокремлення двох їх типів – онтологічного та семіотичного. Відтак було встановлено, що інваріантними онтологічними характеристиками OIO є дві просторові ознаки ("предметність, тримірність) і дві часові (синхронність, статичність), які чітко фіксуються у вербально-семіотичний спосіб за допомогою певних буттєвих речень, констант-зв'язок, актантів-холонів і актантів-партонімів.

Перший, другий і третій дослідницькі етапи поєднані спільним логічним началом, що забезпечив рух наукової думки від загального до часткового: в типології йдеться про принципи систематизації всіх потенційно можливих IOI, а в лінгвофілософських параметрах – про їхню інваріантну структуру (онтологічну, семіотичну), котрі якраз і підвели логічний основу під моделювання фреймового простору і концептосистеми IOI. В такий спосіб вдалося доволі чітко провести лінію реконструкції: від доступних для аналізу чуттєво сприйманих мовних засобів до способу організації знання (фрейм) і від нього до безпосереднього змісту знання (концепти). Це теж є лінгвокогнітивний підхід, але реверсивний, у той час як традиційно когнітивно-комунікативний підхід відбувається рівно навпаки: від змісту знання через заповнення фрейму до власне мовного його втілення. Саме його і реалізовано в наступних двох дослідницьких кроках.

2.2. Другий дослідницький етап пов'язаний з описом фреймової структури OIO. Будучи композиційно-мовленнєвою формою, доволіно вкрапленою у тканину матричного тексту, OIO відкрита для свого фреймового варіювання. Для з'ясування логіко-смислової структури IOI використовувався *метод фреймового моделювання* [334; 79; 251; 269; 278; 301 та ін.], який дозволяє виявити інваріантні та варіативні фреймові моделі конституювання IOI (зазвичай варіюванню піддаються окремі слоти) та їх функціонування у складі художнього тексту, а також певні цілераціональні розбіжності у різних типах і моделях IOI. Обстеження емпіричного матеріалу на цьому етапі дозволило дійти висновку, що фрейм ОПИС ІНТЕР'ЄРУ являє собою трирівневу мережу, утворювану вузлами змістового і формального планів і пропозитивними зв'язками між ними.

2.3. Третій дослідницький етап передбачає моделювання концептуального простору OIO. Критерієм відбору концептів тут стали теоретико-методологічні напрацювання провідних концептологів (С.Г. Воркачев [47], Н.Г. Єсипенко [77], В.І. Карасик [93; 95], З.Д. Попова [167], А.М. Приходько [172; 174], Г.Г. Слишкін [194] та ін.) щодо природи й сутності ментальних одиниць і технік їхньої об'єктивації, а також напрацювання першого дослідницького етапу щодо лінгвофілософських узагальнень природи IOI. Цей етап спрямовано на систематизацію кон-

цептів, що найбільш часто зустрічаються в ІОІ і що кваліфікуються як концептуальні домінанти, які й задають вектор ієрархічної упорядкованості всієї концептосистеми [148; 174]. Так, індуктивним шляхом відбувається поступове абстрагування від ідейної домінанти, максимально наближеної до постульованого автором художнього світу (ПРЕДМЕТНІСТЬ, ТРИМІРНІСТЬ), до конкретної й далі неподільної ментальної одиниці. Логічний зв'язок між цими крайніми концептуальними точками опосередковується проміжними таксонами, завдяки чому концептуальна ієрархія розгортається як послідовність ката-, гіпо-, гіпер- і мегаконцептів [174, с. 100]. Поєднання певних концептів ІОІ у логіко-сміслові кластери здійснюється в роботі на підставі когнітивно-семантичної "спорідненості" поняттєвих складників, виявлення якої уможлиблюється через ретельний аналіз словникових дефініцій їхніх лексичних номінантів [119, с. 59].

2.4. Четвертий дослідницький етап в опорі на *комунікативно-функціональний підхід*, що існує в межах ККП [90; 95; 172; 229; 232 та ін.], має на меті вивчення шляхів і способів граматичного аранжування ІОІ, зокрема його морфологічної (предикативної) та синтаксичної організації. Оскільки цей метод має на меті "дослідження мови в дії, у процесі функціонування з огляду на цілеспрямовану природу мовних одиниць і явищ" [341, с. 407], вивчення ІОІ під кутом зору функціонально-комунікативної перспективи мотивувалося передусім гіпотезою про те, що його загальна комунікативна настанова пов'язана зі специфічним предикативним аранжуванням, яке задається системою суб'єктивних мовленнєвих координат "ego – hic – nunc" і яка, у свою чергу, спричиняє відбір і використання відповідних граматичних засобів, співвіднесених з трьома предикативними категоріями – темпоральністю, модальністю і персональністю [9; 14; 37; 171; 232; 205 та ін.]. На цій же підставі за підтримки існуючих у структурному та семантичному синтаксисі критеріїв і регламентацій [74; 84; 185; 204] здійснювався і аналіз реченнєвих побудов, найбільш активно задіяних в оформленні ІОІ за зразком надфразових єдностей, – простих і складноструктурованих конструкцій.

2.5. П'ятий дослідницький етап є прямим продовженням функціонального розгляду мовних і мовленнєвих явищ. На цьому етапі функціонально-комуні-

кативний підхід постає у своїй лінгвостилістичній іпостасі. Подальший розгляд ІОІ здійснюється на ґрунті основних положеннях стилістики (І.В. Арнольд [4], Л.І. Белєхова [15], М.П. Брандес [38], В.А. Кухаренко [116], Ю.М. Лотман [129], Дж. Лакоф і М. Джонс [290], Б. Лін [293] та ін.). Відштовхуючись від фундаментального для *лінгвостилістичного методу* поняття "функціональний стиль" ("своєрідний характер мовлення того чи іншого соціального різновиду, що відповідає певній сфері спілкування і певній діяльності, яка співвіднесена з формою свідомості і яка створюється особливостями функціонування у цій сфері мовних засобів і специфічною мовленнєвою організацією, мовленнєвою системністю" [339, с. 510]), він припускає аналіз ознак, властивих мові різних сфер спілкування, серед яких чільне місце посідає й художня комунікація. У нашому випадку йдеться про стилістичне аранжування ІОІ у різних авторів за допомогою різних засобів, фігур і прийомів лексико-та граматико-стилістичного порядку.

Таким чином, основна мета пропонованого дослідження – з'ясування когнітивно-комунікативної організації інтратекстових описів інтер'єру в англomовному художньому дискурсі – може бути досягнутою шляхом комплексного застосування методів, прийомів і процедур, перелічених у "Вступі" та конкретизованих у цьому розділі, оскільки запропонована методика є певного роду алгоритмом проведення цілеспрямованих дій для системного вивчення заявленого об'єкта.

3. Завершувальний етап є невід'ємною частиною будь-якої наукової праці. Він передбачає підбиття підсумків, узагальнення результатів і верифікацію закономірностей. Крім того, обов'язковою тут є процедура технічного оформлення проведеного дослідження.

З метою підведення підсумків і узагальнення результатів на кожному етапі формувалися висновки, скорельовані з метою і завданнями цього етапу, а після них було проведене ще й спеціальне, заключне узагальнення отриманих результатів у вигляді загальних висновків, у яких крок за кроком були висвітлені результати реалізації всіх атрибутів роботи, заявлених у вступі, та сформульовані найважливіші закономірності, відкриті у ході дослідження.

Задля підвищення валідності висновків та верифікації встановлених закономірностей на всіх п'яти дослідницьких етапах активно використовувалися *процедури кількісних підрахунків*, за результатами яких складалися таблиці та інші графічні об'єкти, в яких наведено абсолютні та відносні дані стосовно продуктивності і/або частотності того чи іншого явища в корпусі дібраного матеріалу.

Таким чином, науково релевантні дані, отримані на підставі комплексного застосування лінгвістичних методів, методик, технік, прийомів і процедур, дозволили провести триетапний аналіз IOI, зіставляючи й коригуючи початкові уявлення про номінативний устрій та функціональну специфіку IOI в англomовному художньому дискурсі.

Висновки до першого розділу

1. Феномен інтер'єр піддається науковому осягненню у матеріальній, антропоцентричній та етнокультурній іпостасях. У першій своїй іпостасі він постає як художньо оформлена внутрішня частина будівлі, споруди, приміщення, що параметризується в термінах розміру, пропорцій, матеріалів, світла, кольору тощо. Антропоцентричність інтер'єру базується на тому, що він обов'язково подає інформацію про людину – її настрій, думки, переживання, смаки, уподобання. В інтер'єрі завжди знаходить втілення й культура, звичаї, традиції, а в англійській етнокультурі до цього додається ще й зв'язок між інтер'єром і походженням, соціальним статусом і родом діяльності людини.

2. З філософської точки зору "інтер'єр" постає теж у трьох вимірах. У первинному вимірі він є архітектурним феноменом, який корелює з внутрішнім простором споруди чи приміщення, у вторинному вимірі – відтворенням першого у свідомості спостерігача. У третинному своєму вимірі інтер'єр стає об'єктом наукової рефлексії, переважним чином у гуманітаристиці. При цьому широкий діапазон образотворчого відображення інтер'єру досліджує лише одна наукова галузь (мистецтвознавство), а словесно-художнє його відображення – дві (літературо- й мовознавство). Ця диспропорція поширюється й на жанрову іпостась інтер'єру:

якщо в мистецтвознавці він є самостійним жанром, то у літературо- й мовознавстві він є різновидом описового жанру.

2.1. Інтер'єр у мистецтвознавстві розглядається з огляду на образотворче мистецтво, архітектуру і дизайн, де він інтерпретується як внутрішній простір будівель, який слугує організації та гармонізації людської діяльності, визначає простори для її процесів, розділяє або зв'язує ці простори в необхідній послідовності, чим забезпечує комфортне існування людини. Мистецтвознавство вважає, що функціональний зміст інтер'єрів спрямований на задоволення утилітарних і культурних потреб людини.

2.2. У літературознавстві інтер'єр визнається описовим жанром, а сам опис – головною ознакою його (інтер'єру) літературознавчого паспорту, який характеризується щонайменше двома сторонами – узагальнено-літературознавчою та конкретно-авторською. У першому випадку інтер'єр постає як частина предметного простору, середовище і місце проживання героїв, художній деталі, (поза)-сюжетному елементу, іноді включаючись до системи образів, а то й сягаючи статусу певної жанрової домінанти. Конкретно-авторське осягнення інтер'єру пов'язане з вивченням шляхів і способів його зображення у певного митця слова в контексті його ідейно-художніх пошуків і своєрідності стилю.

2.3. На відміну від літературознавства, яке переймається естетичним впливом описів інтер'єру, лінгвістика має справу з мовними засобами, використовуваними для цього. Попри свою слабку вивченість у мовознавстві, інтер'єром найбільш послідовно цікавиться така його галузь, як лінгвопоетика, котра на тлі визначення ідейно-художньої цінності інтер'єру приділяє першочергову увагу різнорівневим засобам його мовного аранжування. І в літературознавстві, і в мовознавстві інтер'єр завжди постає поряд з людиною і у зв'язку з людиною – чи то з наратором, чи то з персонажем.

3. Інтер'єр постає в художній комунікації невід'ємною частиною життєвого світу людини і знаходить своє суб'єктивно-авторське відображення в художньому дискурсі. Художня комунікація, відбиваючи спосіб функціонування мистецтва в суспільстві, виступає як специфічний засіб спілкування, у ході якого відбувається

передача і засвоєння певних художніх і культурних цінностей, формуються певні естетичні потреби й ідеали. Одним із найважливіших видів художньої комунікації є художня література, комунікативний простір якої конститується в ієрархічний спосіб як чергування одиниць різних рівнів абстракції: дискурс – текст – композиційно-мовленнєва форма – опис – інтер'єр.

3.1. Художній дискурс є частиною буттєвого дискурсу. Він постає в комунікативному просторі художньої літератури як широке поняття, яке, пропускаючи мову і мовлення крізь сито лінгвокультурних і соціолінгвальних рефлексій, поєднує їх у своєрідний когнітивно-комунікативний континуум. Художній дискурс є родовим поняттям відносно свого видового репрезентанта – художнього тексту.

3.2. Будучи конститутивною одиницею художнього дискурсу, текст є інтелектуальним продуктом мовленнєвої діяльності певної творчої особистості, когнітивно та прагматично структурованою, витриманою в єдиному тематичному регістрі та вербально цільнооформленою комунікативною одиницею, яка має на меті задоволення інформаційних і естетичних потреб адресата.

3.3. Текст як мовленнєве утворення складається з певних змістових сегментів – інtrateкстових одиниць. Однією з таких одиниць є композиційно-мовленнєва форма – інtrateкстова єдність, спрямована на передачу інформації про референтний простір і об'єкти, що його складають, про події, що відбуваються в ньому, і закони, за якими він будується і функціонує. Типологічно значущими варіантами композиційно-мовленнєвої форми є оповідь, роздум і опис.

4. Композиційно-мовленнєва форма "опис" – один із типових конструктів монологічного тексту на зразок надфразової єдності, що спеціалізується на передачі певного кластера інформації про низку послідовних подій, стан природи, внутрішній і зовнішній світ людини тощо. Описовий сегмент у складі художнього тексту передає бачення мовцем певного предметного ряду в статиці, відображає його ознаки в режимі одночасовості, тривалості чи панхронності, окреслює його просторові характеристики.

4.1. Інtrateкстовий фрагмент "опис" у ролі засобу ідентифікації та референції відображає місце в топохронному континуумі художнього тексту-дискурсу, до-

зволяє авторові вибудувати художні образи, послідовність подій, канву оцінок тощо. Аналогічне стосується і низхідних різновидів "опису" (пейзажу, портрету, інтер'єру): володіючи характерологічною, психологічною, естетичною та іншими функціями, вони можуть актуалізуватися у тканині художнього тексту відповідно до певних художніх завдань.

4.2. Інтер'єр є феноменом монологічного мовлення, де він виступає різновидом композиційно-мовленнєвої форми "опис". Він призначений для вторинного відображення архітектурно і/або художньо оздобленого внутрішнього простору будівлі шляхом інтратекстового вкраплення – фрагмента деякого художнього цілого, об'єктивованого мовними одиницями у вигляді певної надфразової єдності. В такий спосіб інтер'єр постає як мікротекст, інтегрований у макротекст і далі – в дискурс, де він використовується як важливий інструмент статико-динамічного зображення внутрішнього простору – атрибуту життєвого світу людини.

4.3. Головним мотивом використання описів інтер'єру в тексті є психологічний паралелізм, заснований на контрасті або на уподібненні внутрішнього стану людини зовнішньому простору її існування. Відтворюючи внутрішній стан людини, опис інтер'єру відображає психологічно значущі для героя моменти життя і стає тим самим засобом непрямої характеристики персонажа. Інтер'єрні описи не тільки створюють яскравий художній образ, а й дозволяють глибше проникнути у зміст тексту, побачити специфіку авторського світосприйняття, сприяють концентрації уваги читача на певних деталях того чи іншого об'єкта художньої дійсності.

5. Зміна акцентів у дослідженні мови і наведення фокусу на людській особистості та, як результат, синтез двох головних функцій – когнітивної та комунікативної – при аналізі структури й функції мови визначають інтегральну когнітивно-дискурсивну парадигму сучасної лінгвістики, яка розглядає мовленнєву діяльність на тлі внутрішніх ментальних процесів. Основними параметрами цієї парадигми є експансіонізм, антропоцентризм, функціоналізм і експланаторність.

Основні положення розділу висвітлено в публікаціях [21; 29; 30].

Розділ 2

КОГНІТИВНО-СЕМАНТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІНТРАТЕКСТОВИХ ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУ В АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

Художній дискурс як система відображення реальної чи вигаданої дійсності та як засіб передачі автором свого розуміння й сприйняття цієї дійсності [19, с. 23] є середовищем естетичної концептуалізації простору, мініатюрним втіленням якого є інтер'єр [125, с. 53]. Основним засобом онтологізації останнього в художньому дискурсі є описовий інтратекст, що має на меті створення в читацькій свідомості чуттєво-сприйманого образу предмета [128, с. 25].

У різні періоди історичного розвитку художнього дискурсу роль і місце описових елементів літературних творів, у т.ч. й ІОІ, суттєво змінювалися. На особливу увагу в цьому зв'язку заслуговують художні тексти "межі століть" (кінця XIX – початку XX ст.), відзначені кризою раціоналістичного мислення та зміною картини світу, бо внаслідок цього зображення зовнішнього світу, опис простору та зовнішності персонажів набуває підвищеного смислового навантаження. По відношенню до сюжету вони стають більш самостійними, ніж раніше, коли головною у творі була дія [127], що робить продукти художнього дискурсу саме цієї епохи найбільш інформативними з точки зору вивчення ІОІ.

Англомовний художній дискурс кінця XIX – початку XX ст. (АХД) є негетерогенним не лише з концептуальної, але й з географічної точки зору, оскільки охоплює твори представників різних соціокультур – британської та англо-американської. Тож у коло завдань цього розділу входить спроба типологізації інтратекстових описів інтер'єру, аналіз їх онтологічної та семіотичної структури, а також встановлення когнітивних моделей і механізмів, що лежать в їх основі.

2.1. Структурно-семантична типологія інтратекстових описів інтер'єру

Опис є формою “словесного живопису”, що створює в уяві читача образ предмету або явища матеріальної дійсності, фіксуючи його властивості синхронно, у статиці. Предметом інтратекстового художнього опису найчастіше стають портрет, пейзаж та інтер'єр. Останній описує внутрішній простір приміщення, створює образ домівки. Він безпосередньо пов'язаний із людиною, а в художньому творі – з героєм, тому доповнює і поглиблює його образ [69, с. 8].

Інваріантній структурі IOI властива презентація певного приміщення і/або предметів, що його наповнюють, їхня характеристика (кількісна і якісна, просторова і часова), узагальнення чи конкретизація, а також гомогенний синтаксичний зв'язок між компонентами опису – однотипність конструкцій і часова одноплановість [41, с. 296-297]. Конкретна реалізація цього інваріанту в тому чи іншому творі залежить від художнього методу й наміру автора. Параметрами, за якими варіюються IOI, є форма, зміст, функція та перспектива (див. Додаток Б).

2.1.1. Формальні типи. Формальним аспектом інтратекстових ОІ є спосіб, у який автор художнього твору зображує оздоблення приміщення. Важливими формальними показниками IOI є обсяг і композиція, їх місце в контексті розгортання художнього твору, а також добір мовних засобів. Ці параметри виступають критеріями диференціації розгорнутих і фрагментарних, автономних і вбудованих, статичних і динамічних інтратекстових ОІ відповідно.

Як свідчить фактичний матеріал, обсяг IOI може коливатися від одного речення до декількох абзаців, об'єднаних структурно і тематично. В.М. Хамаганова зазначає, що найчастіше IOI маркується окремими абзацами або навіть абзацними комплексами, в яких можна виділити структурно-композиційні елементи: зачин, основну частину й кінцівку [219, с. 203].

Перше речення ОІ, що функціонує як зачин, формує тему, котра далі розвивається в основній частині. Зачин налаштовує читача на сприйняття подальшого тексту, спрямовує його увагу на передумови і обставини, значущі для твору, логіч-

но пов'язують між собою його відрізки, що передують і наслідують ОІ. Пор.: (4) *The rooms which Mr. Withers displayed to Carrie and Lola were three and bath – a suite on the parlor floor... /T. Dreiser: Sister Carrie/.*

В основній частині автор детально розгортає тему, подану в зачині, описує предмети, розглядає деталі та коментує їх. Кінцівка є завершальним елементом інтратекстового ОІ, який підбиває підсумок накопичення, нюансування й конкретизації інформації, дає її оцінку і мотивує подальше розгортання сюжетної лінії твору. Пор.: (5) *They {the rooms} were done in chocolate and dark red, with rugs and hangings to match. Three windows looked down into busy Broadway on the east, three into a side street which crossed there. There were two lovely bedrooms, set with brass and white enamel beds, white ribbon-trimmed chairs and chiffoniers to match <...> Such accommodations would ordinarily cost a hundred dollars a week /T. Dreiser: Sister Carrie/.*

З огляду на повноту представлення композиційної структури ОІ можна говорити про два типи ОІ – розгорнутий і фрагментарний.

Розгорнутий ОІ спрямований на те, щоб дати читачеві максимально повне уявлення про приміщення та його часо-просторові характеристики: розташування, розмір, предметну наповненість, особливості оформлення тощо. Задля цього ОІ забезпечується різноманітними подробицями і предметними деталями. Пор.: (6) *The bed and the dressing-table were upholstered in pink silk, the chaise-longue and the armchair in Nattier blue: over the bed there were fat little guilt cherubs who dangled a lamp with a pink shade, and fat little guilt cherubs swarmed all round the mirror on the dressing-table. On satinwood tables were signed photographs richly framed, of actors and actresses and members of the royal family /S. Maugham: Theatre/.*

Фрагментарний ОІ не має на меті змалювати повну картину обставин дії, що розгортається у творі, тому містить лише одну чи декілька важливих деталей, які натякають на певну ознаку явища чи ситуації і, таким чином, дають читачеві можливість самому конструювати уявну картину. Пор.: (7) *She sealed and addressed the letter, and going in the front room, the alcove of which contained her*

bed, drew the one small rocking-chair up to the open window, and sat looking out upon the night and streets in silent wonder /T. Dreiser: Sister Carrie/.

Обсяг зображення, що розрізняє розгорнуті й фрагментарні IOI, прямо корелює зі ступенем його деталізованості. Деталі як конкретні виразні подробиці, що визначають ідею автора в найкоротшій формі, співвідносяться з різними аспектами сприйняття (зоровими, слуховими, нюховими) і слугують для посилення конкретизації обставин [180, с. 43].

Розгорнуті IOI тяжіють до накопичення деталей, не надаючи їм індивідуального символічного значення, воно виводиться читачем з їхньої сукупності. Яскравим прикладом слугують описи внутрішнього оздоблення приміщень у романі "Man of Property" Дж. Голсуорсі, які шляхом перерахування розташованих у них предметів розкоші створюють уявлення про велич і фінансове благополуччя родини Форсайтів. Пор.: (8) *In Swithin's orange and light-blue dining-room, facing the Park, the round table was laid for twelve. A cut-glass chandelier filled with lighted candles hung like a giant stalactite above its centre, radiating over large gilt-framed mirrors, slabs of marble on the tops of side-tables, and heavy gold chairs with crewel worked seat* /J. Galsworthy: Forsyte-1/.

Натомість фрагментарні OI акцентують поодинокі деталі, що сприймаються як значущі саме через відсутність рядопокладених із ними. Так, наприклад, у романі "Hard Times" Ч. Дікенса опис інтер'єру Стоун Лоджа підсилюється нюховою деталлю – запахом гнилі й тління, який засвідчує недоліки в конструкції будівлі. Ця подробиця імплікує фальшивість постаті Браундербі, який поширював міф про те, що він самостійно піднявся з бруду, самотужки всього добився. Пор.: (9) *... partly because it was a cool spring afternoon, though the sun shone; partly because the shade of Stone Lodge was always haunted by the ghost of damp mortar* /Ch. Dickens: Times/.

Будова OI свідчить про те, що його структурно-композиційним субстратом є аналітико-синтетична конфігурація: перше речення (зачин) формує тему, яка розвивається далі в основній частині. Остання пропозиція (кінцівка) є завершенням інтратекстового OI, яке підводить підсумок і вказує на подальший розвиток

сюжетної лінії. Логіко-смыслову основу такої конфігурації утворює лінгвокогнітивний алгоритм, що є основою побудови будь-якого опису.

Так, роман Л. Даррелла "Жюстін" рясніє описовими контекстами, які передають оцінну та коментувальну інформацію. Говорячи про ту філософію життя, яка керує вчинками героїні, автор вказує на її своєрідне захоплення філософією і робить це, повідомляючи читачеві зображально-статичну інформацію. Детально описуючи спальню Жюстін, він моделює чуттєво-конкретне сприйняття художнього простору, змушуючи читача побачити те, що знаходиться в кімнаті, перейнятися її атмосферою. Пор.: (10) *By the bed the rich poignant scent of her powder hanging heavy in the bed-curtains. A dressing-table with its stoppered cream and salves. Over the bed the Universe of Ptolemy! She has had it drawn upon parchment and handsomely framed. It will hang forever over her bed, over the ikons in their leather cases, over the martial array of philosophers. Kant in his nightcap. Jupiter Tonans. In this array of great ones she has permitted Pursewarden an appearance. Four of his novels are to be seen* /L. Durrell: Justine/.

Такий синестетичний ефект полегшує декодування фактичної інформації, дозволяє зрозуміти інтенції автора, а зачин налаштовує на певне сприйняття подальшого тексту, спрямовує його увагу на передумови та обставини, істотні для тексту, логічно пов'язує попередні та наступні відрізки сполучення між собою. В основній частині автор детально розгортає тему, подану в зачині, описує предмети, розглядає деталі, коментує їх. Підсумки процесу накопичення, поглиблення, конкретизації інформації та їх оцінка відбуваються в кінцівці.

Важливим критерієм при диференціації ОІ за формою є не лише їх власна структурно-композиційна специфіка, але й їх місце у структурі твору в цілому. Якщо ОІ позиціонується на початку твору або розділу з метою занурення читача в його художній світ, йдеться про **автономний ОІ**. Пор.: (11) *In the obscure parlour of a low public-house, in the filthiest part of Little Saffron Hill; a dark and gloomy den, where a flaring gas-light burnt all day in the winter-time; and where no ray of sun ever shown in the summer* <...> /Ch. Dickens: Twist/.

Коли ОІ здійснюється по ходу оповідання з метою нюансування характеру героїв чи обставин дії або ж для презентації нових персонажів, має місце **вбудований ОІ**. При цьому спостереження за фактичним матеріалом показують, що розгорнуті ОІ завжди є автономними, у той час як фрагментарні можуть бути як автономними, так і вбудованими. Пор.: (12) *No answer was returned, and she knocked again. Silence was still uninterrupted; and Betty <...> opened the door and entered the chamber. The little white dimity bed was as smooth and trim as on the day previous, when Betty's own hands had helped to make it. Two little trunks were corded in one end of the room; and on the table before the window – on the pincushion – the great fat pincushion lined with pink inside, and twilled like a lady's nightcap – lay a letter. It had been reposing there probably all night /W.M. Thackeray: Fair/.*

Останнім формальним критерієм диференціації інтратекстових ОІ є їхня семіотична структура, зумовлена характером дібраних мовних засобів, передусім дієслівної лексики, семантичні властивості якої дають підстави розрізняти статичні і динамічні ОІ. Більшість авторів, які вивчають описові тексти і цілому і ОІ зокрема, наполягають на тому, що текст-опис відбиває виключно статичну ситуацію – поточний стан буття предметів чи явищ дійсності, котрі розглядаються поза їх можливою часовою послідовністю і/або мінливістю та об'єднані значенням одночасовості існування ознак [38; 128; 181; 221].

Спеціальні дослідження, присвячені семантиці дієслівної лексики, вживаної в описових текстах, свідчать однак про те, що поряд із синхронним описом має місце опис, у якому ознаки дещо відрізняються різночасовістю своєї появи. При цьому йдеться не про прояв динаміки (по)дій, оскільки відсутні інтенція та цілеспрямованість, а про результат процесуального розвитку – наприклад, у випадку стихійних явищ (*Насувається хмара. Повіяло прохолодою*). Саме тому, на думку Ж.В. Ніколаєвої, таке мовлення є різновидом опису, а не оповіді, адже вживані в таких фразах процесуальні дієслова за своєю семантикою "ближче до статальних, ніж до акціональних" [147, с. 4].

Матеріал підтверджує наявність форм IOI, протиставлених одна одній за критерієм "статика vs. динаміка". Так, **статичні IOI**, що традиційно втілюють

синхронність існування та прояву ознак за допомогою предикатів стану, полягають у переліченні неживих об'єктів (меблів, приладів, елементів декору), які перебувають у стані спокою. При цьому ознаками тієї чи іншої обстановки виступають предмети, котрі створюють цю обстановку лише завдяки своїй наявності [183, с. 63]. Пор.: (13) *Her room was warm and lightsome. A huge doll sat with her legs apart in the copious easy-chair beside the bed* /O. Wilde: *Infanta*/.

Динамічні ОІ являють собою таку форму опису, яка не лише зображує тимчасові чи випадкові предмети та явища, але й вказує на їх появу чи перетворення. Присудок у реченнях, що утворюють такий ОІ, може означати як стан, так і дію [183, с. 63]. Пор.: (14) *A little lamp with a white china shade stood upon the table and its light fell over a photograph which was enclosed in a frame of crumpled horn* /J. Joyce: *Dubliners*/; *In the centre of this room there was an upright beam, which had been placed at some period as a support for the old worm-eaten baulk of timber which spanned the roof* /A.C. Doyle: *BP Plans*/.

Отже, формальний аспект ІОІ визначається його обсягом, структурно-композиційними особливостями та використаними в ньому мовними засобами. Ці параметри дозволяють кваліфікувати опис інтер'єру як розгорнутий чи фрагментарний, автономний чи вбудований, статичний чи динамічний.

2.1.2. Ідеографічні типи. Ідеографічна типологія спирається на змістове наповнення інтратекстових описів, зумовлене їхнім об'єктом – інтер'єром. Як архітектурно й художньо оздоблена внутрішня частина будинку він забезпечує людині матеріальний і психологічний комфорт і визначає функціональне призначення приміщення. Залежно від того, який аспект інтер'єру – функціональний чи естетичний – потрапляє у фокус інтратекстового опису, можна виокремити дві відповідні тематичні групи.

Першу групу утворюють ІОІ, що тематизують **функціональне** призначення приміщення як житлового, виробничого чи суспільного. При цьому, як свідчить емпіричний матеріал, описи житлових інтер'єрів значно переважають у досліджуваному сегменті англomовного художнього дискурсу, адже головне завдання

інтратекстового ОІ – непряма характеристика персонажу – реалізується, перш за все, шляхом зображення його приватної сфери.

Як відзначають мистецтвознавці, на відміну від будівель виробничого та суспільного призначення, де провідна роль і досі належить архітектурному інтер'єру, в оформленні житлових приміщень з кінця XIX ст. поширення набуває предметний інтер'єр. Останній являє собою "середовищну" систему, в художній організації якої головну роль відіграє її предметне наповнення, мало або взагалі не пов'язане з простором та архітектурною оболонкою приміщення [212, с. 292].

Характер речей, що формують предметний інтер'єр житлових приміщень (спальні, вітальні, їдальні, дитячі кімнати, домашній кабінет тощо) зумовлений, передусім, біовітальною природою людини та анатомічними, фізіологічними і психологічними потребами людського організму [158, с. 138]. Про це свідчить мовна структура інтратекстових ОІ, в якій вочевидь домінують лексичні одиниці на позначення тих предметів побуту, що сприяють реалізації функцій життєзабезпечення та життєвідновлення – меблів, посуду, їжі тощо. Пор.: (15) *There was a third room for possible use as a kitchen, where Drouet had Carrie establish a little portable gas stove for the preparation of small lunches* /T. Dreiser: Sister Carrie/.

Виробничим і суспільним приміщенням властивий архітектурний інтер'єр – архітектурно-художнє оформлення, що створюється будівельними, конструктивними, технологічними та інженерними рішеннями відповідно до функціонального призначення простору [212, с. 292]. Однак аналіз фактичного матеріалу показує, що художні ОІ виробничих приміщень (заводських цехів, лабораторій, офісів, майстерень тощо) також зосереджують увагу на предметних деталях, які так чи інакше характеризують персонажа. Пор.: (16) *It was a very proper room for the manager of a first-class theatre. The walls had been paneled (at cost price) by a good decorator and on them hung engravings of theatrical pictures by Zoffany and de Wilde. The armchairs were large and comfortable* /S. Maugham: Theatre/.

Суспільні приміщення, які стають об'єктом інтратекстового опису в АХД, призначені переважно для колективного споживання матеріального (кафе, ресторан, їдальня, торгівельний зал) чи духовного продукту (церква, школа, театр,

класна кімната). Саме тому описові тексти, що їх зображують, наголошують передусім на тих конструктивних особливостях, які важливі для перебування в них великої кількості людей одночасно (значний розмір, внутрішнє планування, освітлення тощо) і в такий спосіб відбивають архітектурний тип інтер'єру. Пор.: (17) *Led by her, I passed from compartment to compartment, from passage to passage, of a large and irregular building; till, emerging from the total and somewhat dreary silence pervading that portion of the house we had traversed, we came upon the hum of many voices, and presently entered a wide, long room, with great deal tables, two at each end, on each of which burnt a pair of candles, and seated all round on benches, a congregation of girls of every age, from nine or ten to twenty* /Ch. Bronte: Eyre/.

Таким чином, інтратекстові ОІ житлових і виробничих приміщень акцентують їх персональність і слугують для нюансування образу героя, в той час як ІОІ суспільних приміщень визначають контекст і соціальні обставини дії, що розгортається у творі.

Для людини як соціальної істоти інтер'єр становить не лише середовище існування, функціонально організований простір, але й знаки, що є необхідною умовою її спілкування з іншими людьми [210, с. 255] і транслують такі соціокультурні смисли, як рівень достатку хазяїна, його звички, гостинність, національність тощо [158, с. 138]. Світ людини в усій його художній багатоскладовості традиційно екстраполюється на інтер'єр, який зрештою відтворює культурний стиль епохи [69, с. 28]. Саме він стає об'єктом другої групи описових текстів, що тематизують **естетичний** аспект інтер'єру.

В АХД зі значною перевагою домінують інтратекстові ОІ, що зображають вікторіанський стиль оформлення приміщення, але наявні й такі, що фіксують елементи готики, бароко, класицизму й модерну. При цьому стиль розуміється як сукупність загальних принципів організації різнобічної й багатогранної образної форми, яка виражає ідейно-емоційний зміст [169, с. 190].

Найбільшу тематичну підгрупу утворюють ОІ, які відтворюють вікторіанський інтер'єр, що, очевидно, зумовлено часом творення відповідних художніх творів. Йому властивий великий простір приміщень, декор у темних тонах, засто-

сування важких меблів із цінних матеріалів, дорогих аксесуарів східного походження тощо. Такі ОІ втілюють образ традиційності, ґрунтовності та консервативної заможності персонажу: (18) *It was furnished in a very old-fashioned style – heavily, richly, and with ornaments seemingly procured rather as evidences of wealth than of taste* /G. Gissing: Demos/; (19) *It was a very charming room, with its high panelled wainscoting of olive-stained oak, its creamcoloured frieze and ceiling of raised plasterwork, and its brick-dust felt carpet strewn with silk, long-fringed Persian rugs. Some large blue china jars and parrot-tulips were ranged on the mantelshelf* /O. Wilde: Gray/.

Елементи готичного інтер'єру, "спрямованого вгору" завдяки стрільчастій формі арок, віконних і дверних отворів, символізує "політ душі за межі земного", створює образ легкості, урочистості, але в той же час загадковості, ірреальності [210, с. 253]. У розглянутих творах АХД готичний стиль фіксують лише ОІ суспільних приміщень. Пор.: (20) *The nineteenth-century Gothic windows, narrow and pointed, admitted the light grudgingly; in spite of the brilliant July weather, the room was somber* /T. Hardy: Mayor/.

Ознаками стилю бароко є складна пластика огорож (колони, ніші та ін.), ефекти освітлення, монументальні розписи, святкове розмаїття кольорів, декор меблів (різьблення, ліпнина, позолота) тощо [210, с. 254]. У досліджуваних ОІ він втілює образ "пишної урочистості, грандіозності й багатства, що підкреслює заможність і високий соціальний статус персонажу. Пор.: (21) *Clustering roses were carved in high relief on its wooden panels, and luscious putti wallowed among the roses. On the black ground-work of the panels the carved reliefs were gilded and burnished. The golden roses twined in spirals up the four pillar-like posts, and cherubs, seated at the top of each column, supported a wooden canopy fretted with the same carved flowers* /T. Hardy: Mayor/.

Класицистичні інтер'єри відбивають образ "суворої урочистості" і парадності, що формується за рахунок суворості форм плану, симетрії, пропорційності всіх деталей, чітких і прямих ліній у формі дверних і віконних отворів, спокійного освітлення, приглушеної палітри кольорів, ясних і гармонійних форм меблів та іншого оздоблення інтер'єру [210, с. 254]. Пор.: (22) *The rooms were comfortably*

enough furnished. There was good Brussels carpet on the floor, rich in dull red and lemon shades... There was a large pier-glass mirror between the two windows. A large, soft, green, plush-covered couch occupied one corner, and several rocking-chairs were set about. Some pictures, several rugs, a few small pieces of bric-a-brac, and the tale of contents is told /T. Dreiser: Sister Carrie/.

Атмосфера невловимого настрою та ліризму інтер'єрів стилю модерн створюється за допомогою особливих планувальних принципів (перетікання просторів, асиметрії тощо), "плинних форм" віконних і дверних отворів, активного використання в декорі приміщень стилізованих форм флори і фауни, стриманої палітри кольорів [210, с. 254]. Пор.: (23) *The studio was filled with the rich odour of roses...From the corner of the divan of Persian saddle-bags <...> Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum <...> and now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore-silk curtains that were stretched in front of the huge window, producing a kind of momentary Japanese effect <...> /O. Wilde: Gray/.*

Отже, ідеографічна типологія інтратекстових описів інтер'єру полягає в їх диференціації за змістовим критерієм – функціональним чи естетичним. У першому випадку розрізняються описи житлових, виробничих і суспільних інтер'єрів, серед яких переважають перші. Описові тексти, що тематизують естетичний аспект інтер'єру, виокремлюються за стилем його оформлення – готичним, барочним, класицистичним, модерним чи вікторіанським, з яких значну перевагу демонструє останній.

2.1.3. Функціональні типи. Структура та зміст інтратекстових ОІ значною мірою зумовлюються завданнями, що виконуються ними у конкретному художньому творі. Останні частково збігаються з функціями інших видів інтратекстового опису – портрету і пейзажу – зокрема, дейктичною, конструктивною, характеризувальною, експлікативною та сюжетною [69, с. 8; 127; 181, с. 17]. Зрозуміло, що диференціація інтратекстових ОІ за функціональним критерієм є

дещо умовною, оскільки той самий ОІ може одночасно виконувати декілька контекстуальних завдань.

Описи інтер'єру, які реалізують **дейктичну функцію**, експліцитно вказують на місце й час дії, тобто є дейктиком у структурі художнього твору [181, с. 17]. При цьому на відміну від канонічної мовленнєвої ситуації, для якої достатньо точкової номінації місця і часу дії, щоб референція відбулася, інтратекстовий ОІ здійснює розгорнуту референцію із застосуванням засобів образності, властивих художньому тексту: (24) *It is about five o'clock of a late spring evening... A delicate lemony light is in the Wingfield apartment... The new floor lamp with its rose-silk shade is in place, a coloured paper lantern conceals the broken light fixture in the ceiling, new billowing white curtains are at the windows, chintz covers are on chairs and sofa, a pair of new sofa pillows make their initial appearance. Open boxes and tissue paper are scattered on the floor* /W. Tennessee: Glass/.

Завданням ОІ, здійснюваних з метою реалізації **конструктивної функції**, є участь у створенні художнього світу твору – зокрема, формування образу історичної епохи [69, с. 8], маркером якої виступає певний стиль оформлення приміщення – вікторіанський, класицистичний тощо. Очевидною в даному випадку є їхня кореляція з тематичною групою IOI, виокремленою за відповідним змістовим критерієм. Пор.: (25) {Вікторіанство} *They tiptoed from room to room, afraid to speak above a whisper and gazing with a kind of awe at the unbelievable luxury, at the beds with their feather mattresses, the lookingglasses, the horsehair sofa, the Brussels carpet, the lithograph of Queen Victoria over the drawing-room mantelpiece* /R. Kipling: Kim/.

Як засіб опосередкованої характеристики персонажа інтратекстові ОІ беруть участь у створенні образу героя, однак у даному випадку має місце реалізація не конструктивної, а **характеризувальної функції**, оскільки роль ОІ у цьому процесі є другорядною. Непряма характеристика персонажу здійснюється, передусім, за допомогою ОІ приватних житлових приміщень: (26) *The bed and the dressing-table were upholstered in pink silk, the chaise-longue and the armchair in Nattier blue: over the bed there were fat little guilt cherubs who dangled a lamp with*

a pink shade, and fat little guilt cherubs swarmed all round the mirror on the dressing-table. On satinwood tables were signed photographs richly framed, of actors and actresses and members of the royal family /S. Maugham: Theatre/.

Тісно пов'язана з характеризувальною **експлікативна функція** інтратекстових ОІ, яка полягає у вираженні ними внутрішнього стану героя. При цьому різниця між характеристикою та експлікацією полягає в тому, що перша фіксує постійну ознаку персонажа (особисту якість, рису характеру), а друга – перемінну (почуття, стан, настрій): (27) *Sir Henry and I held out our hands to it, for we were numb from our long drive. Then we gazed round us at the high, thin window of old stained glass, the oak panelling, the stags' heads, the coats of-arms upon the walls, all dim and sombre in the subdued light of the central lamp* /A.C. Doyle: BP Plans/.

Займаючи підпорядковану позицію відносно сюжету, інтратекстові ОІ тим не менш виконують важливі **сюжетні функції**: вони можуть слугувати фоном до дії, експозицією, мотивуванням тощо [128, с. 13]. Так, предметний фон подій, що розгортаються у творі, створюється автором переважно засобами фрагментарних вбудованих ОІ: (28) *Uncle Charles dozed in a corner of the half furnished uncarpeted room and near him the family portraits leaned against the wall. The lamp on the table shed a weak light over the boarded floor, muddled by the feet of the van-men* /J. Conrad: Foster/.

У функції експозиції ОІ запускають розгортання одиниць структури твору та передують їм, що потребує їхнього розташування на початку тексту або його розділу. Найвищу затребуваність для реалізації цієї функції демонструють, передусім, розгорнуті автономні ОІ, які занурюють читача в художній світ твору. Пор.: (29) *His rooms in Sloane Street, on the top floor, outside which, on a plate, was his name, 'Philip Baynes Bosinney, Architect,' were not those of a Forsyte. – He had no sitting-room apart from his office, but a large recess had been screened off to conceal the necessities of life – a couch, an easy chair, his pipes, spirit case, novels and slippers. The business part of the room had the usual furniture; an open cupboard with pigeon-holes, a round oak table, a folding wash-stand, some hard chairs, a*

standing desk of large dimensions covered with drawings and designs. June had twice been to tea there under the chaperonage of his aunt /J. Galsworthy: Forsyte-1/.

Інша важлива функція, яку інтратекстові ОІ виконують у побудові твору, – мотивування, що полягає в обґрунтуванні введення до структури оповіді нового елемента (образу, дії, перепитій фабули тощо) або підготовці читача до несподіваного сюжетного ходу на кшталт раптового преображення героя. З огляду на обсяг завдання для реалізації цієї функції залучаються, перш за все, розгорнуті ОІ – як автономні, так і вбудовані: (30) *Young Jolyon looked round the room. It was peculiarly vast and dreary, decorated with the enormous pictures of still life that he remembered as a boy <...> In his great chair with the book-rest sat old Jolyon, the figurehead of his family and class and creed <...> As lonely an old man as there was in London. There he sat in the gloomy comfort of the room, a puppet in the power of great forces that cared nothing for family or class or creed, but moved, machine-like, with dread processes to inscrutable ends. This was how it struck young Jolyon <...> The poor old Dad!* /J. Galsworthy: Forsyte-1/.

Інтратекстові ОІ можуть бути мультифункціональними, тобто виконувати декілька контекстуальних завдань одночасно. Так, наприклад, в ІОІ кухні, розташованому на початку розділу IV роману "Демос" Дж. Гісінга, реалізуються дейктична, характеризувальна і сюжетна функції, адже опис містить вказівки на час і місце дії, опосередковано характеризує героїню як заможну, охайну й практичну господиню, а також створює експозицію для розгортання подальшої дії роману. Пор.: (31) *At ten o'clock on the evening of Easter Sunday, Mrs. Mutimer was busy preparing supper... The kitchen was small... red curtains drawn across the window added warmth and homely comfort to the room... the air had a scent of cleanliness, of freshly scrubbed boards and polished metal, and the furniture was super-abundant. On the capacious dresser stood or hung utensils innumerable; cupboards and chairs had a struggle for wall space; every smallest object was in the place assigned to it by use and wont* /G. Gissing: Demos/; (32) *At five o'clock the following day old Jolyon sat alone, a cigar between his lips, and on a table by his side a cup of tea* /J. Galsworthy: Forsyte-3/; (33) *Twelve o'clock was striking from the Cathedral bell-tower as the Gadfly looked*

in at the door of the great empty barn which had been thrown open as a lodging for the pilgrims. The floor was covered with clumsy figures, most of which were snoring lustily, and the air was insufferably close and foul /E.L. Voynich: Gadfly/.

Отже, залежно від того, яка функція виконується ними в структурі художнього твору, виокремлюються дейктичні, конструктивні, характеризувальні, експлікативні та сюжетні інtrateкстові описи інтер'єру. Конструктивні та характеризувальні описи виявляють домінантні змістові (тематичні) ознаки – "культурний стиль епохи" та "приватні житлові приміщення", відповідно, у той час як реалізація сюжетних функцій (фон дії, експозиція, мотивування) визначає формальні показники опису інтер'єру як розгорнутого чи фрагментарного, автономного чи вбудованого.

2.1.4. Особистісні типи. Перспектива як спосіб зображення предметів чи явищ такими, якими вони вбачаються з певної точки спостереження, відіграє в художньому описі не менш важливу роль, ніж його об'єкт [Лобанова 2008, е-дос]. За критерієм наявності сприймаючого суб'єкта та його особи (персони) науковці розрізняють зовнішню перспективу (з точки зору оповідача), внутрішню перспективу (з точки зору персонажа) та нульову перспективу (відсутність індивідуалізованої точки зору) [127; 310], які чітко співвідносяться з основними наративними типами – аукторіальним, акторіальним і нейтральним [294, с. 68]. Це дає підстави говорити про відповідні типи інtrateкстових ОІ.

Аукторіальний ОІ являє собою "зовнішню перспективу" [310, с. 150], за якої точка зору сприймаючого суб'єкта перебуває поза персонажем або центру подій. При цьому засобом орієнтації для читача у фіктивному світі художнього твору є судження, оцінки й зауваження оповідача [294, с. 68]. Пор.: (34) <...> *mysterious shapes were made of tables and chairs, heaped together in the middle of rooms, and covered over with great winding-sheets. Bell-handles, window-blinds, and looking-glasses, being papered up in journals, daily and weekly, obtruded fragmentary accounts of deaths and dreadful murders. Every chandelier or lustre, muffled in holland,*

looked like a monstrous tear depending from the ceiling's eye. Odours, as from vaults and damp places, came out of the chimneys /Ch. Dickens: Dombey/.

Якщо ж читач сприймає інтер'єр крізь призму свідомості одного з персонажів, бачить цей світ його очима, має місце **акторіальний** опис. Він являє собою "внутрішню перспективу" – точку зору, що належить головному герою і/або знаходиться в центрі подій [310, с. 151]. Пор.: (35) *Rebecca found that apartment not more cheerful than such rooms usually are, when genteel families are out of town. <...> The turkey carpet has rolled itself up, and retired sulkily under the sideboard; the pictures have hidden their faces behind old sheets of brown paper; the ceiling lamp is muffled up in a dismal sack of brown holland; the window-curtains have disappeared under all sorts of shabby envelopes; the marble bust of Sir Walpole Crawley is looking from its black corner at the bare boards and the oiled fire-irons, and the empty card-racks over the mantelpiece* /W.M. Thackeray: Fair/.

Акторіальні ОІ можуть варіюватися за модусом зображення фіктивного світу – "образотворчим" і "драматичним" [297, е-doc]. У першому випадку інтер'єр слугує фоном для передачі емоцій героя, як в оповіданні "Araby" з циклу "Dubliners" Дж. Джойса вид похмурої кімнати померлого священика цілком відповідає гнітючим почуттям юнака-головного героя: (36) *One evening I went into the back drawing-room in which the priest had died. It was a dark rainy evening and there was no sound in the house. Through one of the broken panes I heard the rain impinge upon the earth, the fine incessant needles of water playing in the sodden beds. Some distant lamp or lighted window gleamed below me. I was thankful that I could see so little. All my senses seemed to desire to veil themselves...* /J. Joyce: Dubliners/.

Натомість у драматичному модусі IOI така психологізація не відбувається: речі ніби говорять самі за себе, а персонаж лише безпристрасно фіксує їх наявність і зовнішній вигляд [297, е-doc]. Яскравим прикладом можуть слугувати IOI у творах А. Конан-Дойля, які зображують приміщення з точки зору професійного детектива: (37) *We had ascended the kitchen stair and entered the suite of rooms upon the first floor. One was a dining-room, severely furnished and containing nothing of interest. A second was a bedroom, which also drew blank. The remaining room*

appeared more promising, and my companion settled down to a systematic examination. It was littered with books and papers, and was evidently used as a study /A.C. Doyle: BP Plans/.

Аукторіальному та акторіальному протиставлений **нейтральний** IOI, "позбавлений індивідуалізованого центра орієнтації, який здійснював би функцію інтерпретації, а тому обмежений імперсональною реєстрацією видимого та чутного зовнішнього світу" [294, с. 68]. Характерною рисою такого типу ОІ є відсутність естетичної оцінки як результату емоційного сприйняття інтер'єру суб'єктом, а отже й відсутність відповідної емотивної лексики: (38) *This bureau stood in the corner, and in the opposite corner, on the table's other flank, was the kitchen – the oil-stove on a dry-goods box, inside of which were dishes and cooking utensils, a shelf on the wall for provisions, and a bucket of water on the floor* /J. London: Eden/.

У наступному IOI автор використовує прикметники, які позначають форму будівлі або матеріал. Тут немає емотивної лексики, яка могла створити колорит опису – тільки констатація форм і факту існування приміщень: (39) *A rectangular house of two stories was designed in a quadrangle round a covered-in court. This court, encircled by a gallery on the upper floor, was roofed with a glass roof, supported by eight columns running up from the ground* /J. Galsworthy: Forsyte-4/.

Отже, залежно від співвідношення в художньому творі способу зображення інтер'єру з точкою зору сприймаючого суб'єкта, виокремлюються три основні групи інтратекстових описів інтер'єру: аукторіальні, акторіальні та нейтральні. Перші відбивають зовнішню перспективу, пов'язану з точкою зору оповідача, другі – внутрішню перспективу персонажа як суб'єкта бачення, натомість останні являють собою аперсональні IOI, позбавлені особистих коментарів та оцінок.

2.2. Лінгвофілософські особливості інтратекстових описів інтер'єру

Незважаючи на все розмаїття навколишнього світу, а також на своєрідність його сприйняття та відтворення мовцем, спосіб передачі власного бачення предметного ряду в статистиці завжди один – описовий текст [220, с. 80]. Інтратекстовий

ОІ, зокрема, є фрагментом тексту, що являє собою одну з композиційних форм мовлення, предметом якої є частина простору в зображуваному світі художнього твору і яка має на меті створення чуттєво-конкретного образу цього простору в уяві читача [127, e-doc], що досягається завдяки специфічній онтологічній і семіотичній структурі самого ОІ.

2.2.1. Онтологічна структура. Онтологічна (часо-просторова) структура ІОІ, що визначає фізичну реальність буття та представляє фундамент "бачення" навколишнього світу [220, с. 77], зумовлена когнітивною природою ІОІ як форми естетичного досвіду, що полягає в переживанні обмеженого простору (місця), сприйнятого з позицій людини, яка перебуває всередині приміщення [124, с. 91]. Проте на відміну від канонічної комунікативної ситуації, якій властива "синхронність" поля зору мовця і слухача [149, с. 183], художній ІОІ переносить мовця у вигадане орієнтаційне поле, центром якого є вигадані *ego*, *his* і *punc*.

Просторові параметри ІОІ задаються уявленням про "естетику місця" у протиставленні "естетиці напрямку". Якщо в останньому випадку йдеться про "простір-як-протягання", що передбачає можливість пересування за основними (заданими людською тілесністю) напрямками, то у випадку інтер'єру маємо справу з певним місцем (приміщенням) – локальним внутрішнім простором, який становить обмежену можливість руху, але в той же час завдяки своїй замкнутості (надає тому, що всередині, форму-межу) являє собою "світ в мініатюрі": упорядкований, обмежений простір-місце, що сприймається як завершене в собі ціле [124, с. 91-92].

Організація простору, тобто співвідношення деталі й фону, статички й динаміки, роль кольору та світла тощо, має першочергове значення у структурі ІОІ, оскільки простір як відображення предметної дійсності є основним змістом описового тексту [181, с. 8]. Організація простору тісно пов'язана з точкою зору сприймаючого суб'єкта, від руху погляду якого залежить деталізація і точність у його зображенні. Так, якщо ІОІ слугує розкриттю внутрішнього стану героя, особливостей сприйняття ним дійсності, то суб'єктно-об'єктна межа, як прави-

ло, чітко окреслена, адже для того, щоб передати своєрідність бачення персонажа, необхідний фон. При цьому самотійна реальність зображуваних явищ під сумнів не ставиться [127, e-doc].

Формальними категоріями, що створюють уявлення про організацію зображуваного простору, є такі іманентні властивості останнього, як предметність і тримірність, оскільки "простір ніби виявляє себе в речах, він реалізується в їх наявності та співположенні" [220, с. 78]. **Предметність** сприймається людиною за допомогою сенсорних модальностей (у першу чергу, зором і слухом) і реалізується в досліджуваних ІОІ засобами субстантивної лексики на позначення об'єктів, що обмежують простір (*walls, ceiling*), з одного боку, а також на позначення об'єктів, які цей простір наповнюють (*table, fire, candle, bottle, pots, loaf, butter, plate*), – з іншого. Пор.: (40) *The walls and ceiling of the room were perfectly black with age and dirt. There was a deal table before the fire: upon which were a candle, stuck in a ginger-beer bottle, two or three pewter pots, a loaf and butter, and a plate* /Ch. Dickens: Twist/.

Тримірність простору втілюється у взаємному розташуванні матеріальних об'єктів, що його наповнюють, та порядку їхнього співіснування. В ОІ ця ідея вербалізується за допомогою прийменникових і прислівникових одиниць типу *on, near, between, above, before, upon* та ін. Пор.: (41) *The entrance hall was crowded and loud with talk. On a table near the door were two photographs in frames and between them a long roll of paper bearing an irregular tail of signatures* /S. Maugham: Cake and Ale/.

Оскільки основною умовою існування матерії (у нашому випадку – інтер'єру) є безперервність часо-просторового континууму, іншим необхідним параметром онтологічної структури ОІ є категорія **часу**, зокрема, такі темпоральні властивості, як синхронність і статичність. Так, у результаті часової та просторової єдності як збігу обставин у тому самому місці в той самий час утворюється поняття "поле зору" спостерігача (мовця, оповідача), що охоплює у вигляді предметного ряду **синхронно** існуючі конкретні ознаки об'єкта дійсності, які сприймаються суб'єктом у певний момент часу [181, с. 7]. Пор.: (42) *There was the*

jewel-case, silver-clasped, and the wondrous bronze hand on the dressing-table, glistening all over with a hundred rings. There was the cheval-glass, that miracle of art, in which he could just see his own wondering head and the reflection of Dolly /W.M. Thackeray: Fair/.

Інша темпоральна властивість ОІ – **статичність** – полягає в тому, що розгляд об'єкта опису відбувається в певному часовому зрізі у статиці, нерухомості [222, с. 18], а тому сам ОІ по суті являє собою номінування та перерахування фіксованих ознак інтер'єру, які спостерігаються оповідачем у певний момент часу, натомість зміни, яких він може зазнати згодом, не враховуються. Пор.: (43) *The walls and ceilings were gilded and painted; the floors were waxed and polished; crimson drapery hung in festoons from window, door, and mirror <...>* /Ch. Dickens: Dombey/.

Отже, онтологічна структура досліджуваних текстів зумовлюється буттєвими характеристиками інтер'єру як способу організації та існування внутрішнього закритого простору. Вона задається просторовими параметрами "предметність" і "тримірність" і часовими – "синхронність" і "статичність", мовна репрезентація яких визначає семіотичну структуру інтратекстових описів інтер'єру.

2.2.2. Семіотична структура. Онтологічна структура ІОІ чітко корелює із семіотичною: у той час, як категорія простору складає основний зміст описового тексту, категорія часу визначає його формальну специфіку, адже опис являє собою фрагмент монологічної частини цілого тексту, в основі якого лежить логічна фігура – синхронологема [181, с. 7]. Остання передбачає перелічення одночасних ознак у вигляді суджень, виражених у формі оповідних речень з інтонацією перерахування. Мовною структурою опису є граматична одночасність предикативних форм і пряма модальність [222, с. 18] (див. § 3.1).

В.М. Хамагановою запропоновано алгоритм семіотичного аналізу описових текстів, що базується на відношеннях "постійних" і "змінних" величин і дозволяє з'ясувати логічну структуру описових текстів [222]. Так, на її думку, основою опису є функція, виражена предикатами зі значенням 'буттєвості', 'існування' на

зразок *to be, to stand, to lie, to sit* та ін., яка реалізується в особливому логіко-граматичному типі простих речень – буттєвих: (44) *Her room was warm and light-some* /PAYM/; (45) *A desk stood in the centre, with a turning chair of shining red leather* /A.C. Doyle: Scarlet/.

Семантичні властивості буттєвих речень, що утворюють описовий текст, визначаються їх складовими: "константні" величини, вербалізовані предикативною частиною, відбивають 'факт буття', а "змінні" величини, втілювані актантною частиною, – 'предмет, що існує'. Пор.: (46) *This bureau stood in the corner, and in the opposite corner, on the table's other flank, was the kitchen – the oil-stove on a dry-goods box, inside of which were dishes and cooking utensils, a shelf on the wall for provisions, and a bucket of water on the floor* /J. London: Eden/.

Константні та змінні складові речень-конституентів ОІ виявляють чіткі кореляції з часо-просторовими параметрами об'єкта опису. Так, завдяки семантичним і морфологічним властивостям дієслів константи, що ними репрезентуються, актуалізують ідею часу – зокрема, темпоральні значення синхронності й статичності. У свою чергу, категорія простору та підпорядковані їй ознаки предметності й тримірності знаходять вираження засобами змінних величин – актантами.

У складі актантів описового тексту, які номінують організацію простору, Н.В. Русакова розрізняє актанти-холоніми (позначають "ціле" у структурі описового тексту і називають позамовний об'єкт дійсності, що підлягає опису) та актанти-партоніми (на позначення частин цього позамовного об'єкта дійсності) [181, с. 8]. При цьому холоніми чітко співвідносяться з субстантивними лексемами, які репрезентують предметність простору, а партоніми, відповідно, – з прийменниково-прислівниковою лексикою, яка оформлює його тримірність. Набір актантів-холонімів складає смислову основу описового тексту, його логіко-смислове ядро, яке в поєднанні з предикатами зі значенням ствердження існування в єдиній просторово-часовій точці утворює низку буттєвих речень, що формують описовий текст [222, с. 20-21].

Якісний аналіз семіотичної структури ІОІ в комбінації з процедурами кількісних підрахунків у цілому підтверджує логічну схему описового тексту, запро-

поновану В.М. Хамагановою, і фіксує наявність у ній трьох основних компонентів: “буттевої” константи-зв’язки, змінних актантів-холонімів і актантів-партонімів (Додаток В-1). При цьому найбільш численною (55,24% від загальної кількості зафіксованих лексичних одиниць) закономірно виявляється група актантів-холонімів, адже на відміну від партонімів (23,97%) і констант-зв’язок (20,78%) вона є принципово відкритою. З огляду на це, доцільною видається подальша деталізація трикомпонентної семіотичної структури IOI, зокрема, класифікація дібраних лексичних одиниць, що функціонують в них як холоніми, партоніми чи зв’язки, на підставі здійснюваного ними способу онтологізації інтер’єру.

Залежно від способу, в який **холоніми** уречевляють простір, вони чітко розподіляються за такими ЛСГ, як приміщення, конструкції, меблі, декор і аксесуари. Одиниці на кшталт *apartment, chamber, place, room* формують ЛСГ “**приміщення**” і позначають обмежений внутрішній простір, інтер’єр якого підлягає опису. При цьому переважна більшість цих лексем має низький ступінь абстрактності, що дозволяє їм конкретизувати простір за виконуваною ним функцією (*bedroom, drawing-room, hall, study*). Поп.: (47) *The remaining room appeared more promising, and my companion settled down to a systematic examination. It was littered with books and papers, and was evidently used as a study* /G. Meredith: Richmond/. У наступному IOI автор подає інформацію про тип приміщення і стиль його оформлення (вітальня а ля бароко): (48) *When Soames entered his sister's little Louis Quinzo drawing-room, with its small balcony, always flowered with hanging garaniums in the summer, and now with pots of Lilium* /J. Galsworthy: Forsyte-3/.

Актанти-холоніми, які належать до ЛСГ “**конструкції**”, з різним ступенем деталізації називають об’єкти, що організують інтер’єр як внутрішній простір-місце, задаючи його межі – стіни, стелю, підлогу тощо (*ceiling, floor, roof, wall, threshold*) і архітектурні особливості (*alcove, colonnade, pillar, portico, stairs*). Поп.: (49) *The walls and ceilings were gilded and painted; the floors were waxed and polished; crimson drapery hung in festoons from window, door, and mirror <...>* /Ch. Dickens: Dombey/; (50) *There was plenty of room for it now, for the roof was off* /J. Ruskin: KGR/.

Елементи всіх інших ЛСГ позначають матеріальні об'єкти, котрі безпосередньо наповнюють простір. Так, до ЛСГ "**меблі**" належать номінації предметів обстановки приміщення (*bed, bureau, chair, chiffonier, desk, shelf, sofa, table*), що відповідають його функціональному призначенню. Пор.: (51) *The interior of the hotel dining-room was spread out before her, with its tables, and glass, and plate, and inmates* /T. Hardy: Mayor/; (52) *And she tripped away to her enormous bedroom, in the centre of which stood the enormous funereal bed <...>* /W.M. Thackeray: Fair/.

Лексичні одиниці на позначення елементів оздоблення інтер'єру, завданням яких є створення певної стильової атмосфери приміщення, формують ЛСГ "**декор**". До неї належать, зокрема, номінації оздоблювальних матеріалів (*leather, mahogany, marble, oak, velvet, wood*), деталей художнього оформлення (*frieze, mosaics, ornament, pattern, relief*) і прикрас (*arms, sculpture, statuette, trophy*), використаних у дизайні приміщення. Пор.: (53) *Clustering roses were carved in high relief on its wooden panels, and luscious putti wallowed among the roses* /J. Galsworthy: Comedy/; (54) *The knife <...> was a curved Indian dagger, plucked down from a trophy of Oriental arms which adorned one of the walls* /A.C. Doyle: Scarlet/.

До ЛСГ "декор" віднесені також зоонім *lap-dog* і флороніми *azalea, camellias, lilies, lavender, magnolia, oleander, roses, violet* тощо, зафіксовані аналізом, оскільки відповідні референти в контексті ІОІ виконують виключно декоративні функції: (55) *Julia, dressed for dinner, and waiting for visitors in the drawing room which was to her the centre of existence, might have sat for a fashion-plate just as she was, with her wooden smile and flaxen ringlets, and the lap-dog on her knee* /E.L. Voynich: Gadfly/; (56) *In one corner stood a huge summer-flowering magnolia, a tower of dark foliage, splashed here and there with milk-white blossoms* /E.L. Voynich: Gadfly/.

Лексико-семантична група "**аксесуари**" утворюється одиницями на позначення дрібних речей декоративного та функціонального характеру, які несуть на собі відбиток особистості власника і завдяки цьому індивідуалізують загальну картину інтер'єру: посуд (*bowl, china, jar, knife, mug, plate, spoon*), текстиль (*anti-macassar, cover, curtain, cushion, pillow*), канцелярські приладдя (*envelope, inkpot, ink-stand, paper, pen*) тощо. Пор.: (57) *Between these was a magnificent silver ink-*

stand that she had herself given him on one of his birthdays <...> /S. Maugham: Theatre/; (58) <...> and on the table stood a china bowl which had been hers, filled with a great bunch of her favourite violets /E.L. Voynich: Gadfly/.

Актанти-холоніми, зафіксовані в ході аналізу семіотичної структури ОІ, розрізняються не лише за семантичними, але й за формальними показниками – граматичними й стилістичними. Так, у функції холонімів можуть виступати композити (*biscuit-box, ice-pail, jewel-case, tobacco-box, water-colour, window-blind*) і словосполучення (*dead rose leaves, stags' head, stuffed buffaloes, toilette appointments, wax fruit, writing materials*), а також запозичення з французької мови (*bric-a-brac, chaise longue, jardinière*), що, очевидно, пояснюється інтенцією авторів відповідних ОІ на точне й мальовниче зображення інтер'єру.

У функції **актантів-партонімів** (Додаток В-2), котрі відбивають тримірність простору і конкретизують спосіб взаєморозташування об'єктів, що його наповнюють, вживаються прислівники і прийменники з такими значеннями: 'всередині' (*in, inside of, in the center of, in the middle, within*), 'понад' (*above, over*), 'під' (*below, beneath, underneath*), 'перед' (*before, in front of*), 'поза' (*back, behind, beyond*), 'на' (*on, on the top*), 'поряд' (*beside, by, close to*), навпроти (*against, opposite*), поміж (*among, between*) тощо. Пор.: (59) *On a tiny satinwood table stood a statuette by Clodion, and beside it lay a copy of Les Cent Nouvelles...* /O. Wilde: Gray/.

Абсолютну кількісну перевагу серед партонімів очікувано демонструє прийменник *in* (28,6%), адже інтер'єр являє собою обмежений, закритий простір, тому всі предмети, що його утворюють, знаходяться 'всередині' нього. Пор.: (60) *There were some nine cots in the place, two or three wooden chairs, a soap box, and a small, round-bellied stove, in which a fire was blazing* /T. Dreiser: AmerTr-2/.

Константи-зв'язки відбивають спосіб існування предмету інтер'єру в часі й просторі, тобто фіксують сам факт його перебування в даний момент у даному місці (*to be, to have*), а також вказують на його розташування відносно інших об'єктів (*to stand, to lie, to hang, to consist*). У поєднанні з актантами-холонімами дієслівні константи-зв'язки складають предикативну основу буттєвих речень, що конституують описовий текст: (61) *On the other side was the door which commu-*

nicated with the veranda. A desk stood in the centre, with a turning chair of shining red leather. Opposite was a large bookcase, with a marble bust of Athene on the top. In the corner between the bookcase and the wall there stood a tall green safe, the fire-light flashing back from the polished brass knobs upon its face /T. Dreiser: AmerTr-1/.

У проаналізованих ОІ значення 'буттєвості', 'існування' актуалізуються переважно дієсловом *to be* (43,74%), яке втілює їх у "чистому вигляді". Однак художній дискурс, що ґрунтується на естетичному почутті, виявляє чітку тенденцію до "розфарбування" способу існування предметів, виражених актантами, за допомогою лексем, семантика яких дозволяє не лише констатувати наявність цих предметів, але й тонко нюансувати їх зовнішній вигляд (*to glitter, to seem, to shine*), співположення (*to cover, to contain, to face, to occupy, to surround*), функціональне призначення (*to decorate, to illuminate, to lead, to serve*) тощо. Пор.: (62) *It seemed a very beautiful room. It contained so many handsome pieces of furniture and such rich rugs and hangings* /T. Dreiser: AmerTr-1/; (63) *The top of the closed square piano served also as a sideboard for viands and sweets* /J. Joyce: Dubliners/.

Отже, часопросторові параметри опису інтер'єру (предметність, тримірність, синхронність, статичність) знаходять точне вираження мовними засобами - буттєвими реченнями, логічна схема яких утворюється константами зв'язками (дієсловами зі значенням 'існування') та актантами □ холонімами (іменниками на позначення предметів і ознак інтер'єру) і партонімами (прийменниками і прислівниками, що вказують спосіб розташування та співположення предметів).

2.3. Лінгвокогнітивні особливості інтратекстових описів інтер'єру

Розмаїтість інтратекстових ОІ з точки зору форми, змісту, функцій та особи сприймаючого суб'єкта, з одного боку, а також їх онтологічна й семіотична структури, – з іншого, є тими поверхневими характеристиками, спостереження за якими є необхідною передумовою більш глибокого аналізу – аналізу когнітивних структур, що лежать в їх основі. Необхідність останнього продиктована логікою сучасних лінгвістичних досліджень, які ґрунтуються на постулаті про

те, що будь-яке мовне явище може вважатися адекватно описаним і поясненим лише тоді, коли воно розглянуте на перетині когніції та комунікації [112, с. 11-12]. Для нас актуальними в цьому плані видаються насамперед такі параметри ІОІ, як їхнє фреймове моделювання та концептуальна організація.

2.3.1. Фреймова модель інтратекстових описів інтер'єру. Основою когнітивної (концептуальної) моделі будь-якого дискурсу або його фрагмента завдяки своїй конвенційності може слугувати фрейм [154, с. 71] – "структура даних для представлення стереотипної ситуації" [302, e-doc]. Він являє собою багатоаспектний когнітивний феномен, безпосередньо пов'язаний із процесами мовної категоризації, зберігання та представлення інформації, а також із продукуванням мовлення та організацією дискурсу [105, с. 142].

Дослідженню фреймів присвячено багато робіт іноземних і вітчизняних лінгвістів. Так, О.О. Коляденко здійснює спробу теоретично узагальнити все розмаїття витлумачень цього терміну та виокремлює чотири основних підходи до його розуміння у мовознавстві: 1) як системи вибору мовних засобів – граматичних правил, лексичних одиниць, мовних категорій, – пов'язаних із прототипом сцени (Ч. Філлмор); 2) як цілісного уявлення про багаторівневий концепт (А.П. Бабушкін, З.Д. Попова, Й.А. Стернін); 3) як когнітивної моделі, що репрезентує знання й оцінки, пов'язані з конкретними, часто повторюваними ситуаціями (С.А. Жаботинська, Ф. Унгерер, Х. Шмідт); 4) як одиниці знань, організованої навколо концепту, що містить відомості про суттєве, типове та можливе в межах певної культури (Т.А. ван Дейк, Р. Богранд, В. Дреслер) [105, с. 140].

Багатовимірність і багатоаспектність фреймів зумовлюють не лише велику кількість підходів до витлумачення їхньої природи, але й допускають багато варіантів їхньої класифікації, зокрема, за такими параметрами, як походження (первинні та вторинні фрейми), концептуальне наповнення (статичні й динамічні фрейми), ієрархічна організація (прості/базисні та складні/комплексні фрейми) [105, с. 142-143].

Для моделювання когнітивної структури художнього ОІ доцільною видається опора на оригінальне витлумачення фрейму М. Мінським як певного способу організації даних, що репрезентують набуті досвідним шляхом знання про деяку стереотипну ситуацію (дію, образ, розповідь тощо) [302], адже воно найтовніше відповідає природі самого ОІ. Останній відтворює фрагмент фіктивного світу, в якому суб'єкт (персонаж, оповідач) сприймає візуальну інформацію (інтер'єр приміщення) і фіксує набуте знання вербально. При цьому, з когнітивної точки зору, відбувається наступне: пізнаючи нову ситуацію, людина обирає зі своєї пам'яті структуру (образ) для того, щоб шляхом змінення в ній окремих деталей пристосувати її для розуміння більш широкого класу явищ або процесів [302].

За *походженням* фрейм, що лежить в основі інтратекстових ОІ, є первинним, тобто таким, що відповідає первинним схемам сприйняття та інтерпретації подій, задає їх загальне розуміння й перспективу; дозволяє локалізувати, сприймати, визначати безмежну кількість подій і давати їм найменування. І. Гофман розрізняє природні й соціальні первинні фрейми. Перші кваліфікують події як неспрямовані, безцільні, неживі, в той час як другі "забезпечують фонове розуміння подій, в яких беруть участь воля, цілепокладення та розумність – жива діяльність, втіленням якої є людина" [278, с. 81-82].

Фрейм ОПИС ІНТЕР'ЄРУ належить до класу соціальних, адже він визначає ситуацію – зовнішній вигляд приміщення – за певними стандартами, соціальною оцінкою, що спирається на уявлення про елегантність, тактовність, смак тощо. Це цілком узгоджується з думкою мистецтвознавців про те, що інтер'єр є не лише середовищем існування індивіда, але й необхідною умовою його спілкування з іншими людьми, а отже, інтер'єр можна вважати своєрідною соціальною системою знаків [210, с. 255].

За *концептуальним наповненням* мовознавці розрізняють статичні та динамічні фрейми [340, с. 646]. Такі онтологічні властивості ІОІ, як статичність і синхронність свідчать про приналежність однойменного фрейму ОПИС ІНТЕР'ЄРУ до перших. На відміну від динамічних когнітивних структур на зразок сценарію (скрипту), які фіксують процедурні знання про перебіг подій, він містить знання

про інтер'єр приміщення як певний стан речей, адже опису за визначенням підлягає "об'єкт позамовної дійсності, що розглядається у статиці" [222, с. 19].

Статичному характеру фрейму ОПИС ІНТЕР'ЄРУ жодним чином не суперечить наявність особливого типу IOI, які умовно було позначено як динамічні завдяки наявності в їхній семіотичній структурі акціональних дієслів, оскільки в даному випадку має місце не вияв динаміки дії, а результат процесуального розвитку. Пор.: (64) *The room had been fashioned into a small museum, and the walls were lined by a number on glass-topped cases full of that collection of butterflies and moths the formation of which had been the relaxation of this complex and dangerous man* /V. Woolf: Room/.

За **ієрархічною організацією** фрейми поділяються на прості (базисні) та складні (комплексні). Перші здійснюють категоризацію вербалізованої інформації за найзагальнішими принципами – предметним, акціональним, посесивним, таксономічним і компаративним, у той час як другі утворюються внаслідок інтеграції декількох базових фреймів [79, с. 83-84]. ОПИС ІНТЕР'ЄРУ являє собою предметний базисний фрейм, оскільки лежить в основі початкового сприйняття, усвідомлення та вербалізації інтер'єру як "інформації онтологічного плану про предмети світу, в якому існує людина" [80, с. 56].

Встановлені раніше типологічні, онтологічні й семіотичні властивості інтратекстових ОІ, а також зазначені характеристики фрейму ОПИС ІНТЕР'ЄРУ дозволяють змодельовати його структуру (див. Додаток Д), враховуючи зв'язок ментального рівня опису з мовним. Так, будучи змістовим каркасом майбутнього висловлення [216, с. 65], фрейм уможливорює перехід об'ємної ментальної одиниці в лінійну вербальну структуру [105, с. 140], що виявляється у своєрідному дуалізмі фреймової моделі, яка поєднує в собі ментальне і мовне начала, зафіксовані категоріями "зміст" і "форма" відповідно.

Власне будова фрейму ОПИС ІНТЕР'ЄРУ цілком відповідає усталеним у лінгвістиці уявленням про фреймову структуру і має вигляд багаторівневої мережі, яка складається з вузлів (слотів) і зв'язків між ними [80; 301]. Верхні, **суперординаційні вузли** мережі чітко визначені, оскільки сформовані поняттями, вміст яких завжди відповідає ситуації, представленій цим фреймом. При цьому вузли

змістової та формальної шпальт поєднані пропозитивно: ситуація ‘приміщення виглядає так’ втілюється набором пропозицій, що зумовлені предметним характером базисного фрейму ОПИС ІНТЕР’ЄРУ та встановлюють зв’язок між предметом і його властивостями. Так, приміщення (X) характеризується за своїми кількісними, якісними, буттєвими, локативними й темпоральними параметрами: ‘X є СТІЛЬКИ’ (кількість); ‘X є TAKE’ (якість); ‘X існує ТАК’ (спосіб буття); ‘X є/існує ТАМ’ (місце буття); ‘X є/існує ТОДІ’ (час буття) [80, с. 56].

Як конститутивний елемент фрейму пропозиція містить не лише прообраз певної ситуації (диктум), а й її суб’єктивну модальність, стратегії суб’єкта, прагматику, емоційність тощо [334, с. 187]. Саме тому інтер’єр приміщення (X) може отримувати суб’єктивну оцінку ТАК (приблизно – точно; норма – більше – менше; істинно – помилково; нейтрально – добре – погано) [80, с. 56], оскільки більшість IOI має особистісний характер: (65) *...the door was opened by a servant who took his coat and invited him into the very large room, which was very impressive. It seemed a very beautiful room. It contained so many handsome pieces of furniture and such rich rugs and hangings* /T. Dreiser: AmerTr-2/.

На субординаційних рівнях розташовані **термінальні вузли** – облігаторні компоненти, вербалізація яких залежить від мовленнєвої ситуації [302, e-doc]. У змістовому плані обов’язковими терміналами фрейму ОПИС ІНТЕР’ЄРУ є ‘предметність’ і ‘тримірність’, що фіксують просторові параметри інтратекстових ОІ. Засоби їх мовного втілення визначаються терміналами формального порядку ‘холоніми’ і ‘партоніми’ відповідно, в той час як ‘константи-зв’язки’ встановлюють зв’язок між ними та відбивають часові властивості описових текстів – статичність та синхронність.

Нижній рівень структури фрейму ОПИС ІНТЕР’ЄРУ утворюється **значеннями**, які заповнюють термінали шляхом поглиблення інформації про ситуацію, а також завдяки наявності образного уявлення про неї. Так, термінал ‘предметність’ реалізується значеннями ‘меблі’, ‘аксесуари’, ‘декор’ тощо, які вербалізуються холонімами на кшталт *bed, table, picture, biscuit-box*. Список значень, якими заповнюються термінал ‘предметність’ є відкритим і обмежується лише творчою

уявою автора описового тексту: (66) *He had himself bought every article of furniture in the room: a black iron bedstead, an iron washstand, four cane chairs, a clothes-rack, a coal-scuttle, a fender and irons and a square table on which lay a double desk* /J. Joyce: Dubliners/.

На відміну від терміналу 'предметність', обсяг терміналу 'тримірність' є обмеженим і чітко визначеним. Його формують значення 'висота', 'ширина' та 'довжина', задані тримірністю простору як об'єктивною властивістю дійсності. Їх об'єктивують партоніми *on, in, at, behind, between, above* тощо. Пор.: (67) *A bookcase had been made in an alcove by means of shelves of white wood. The bed was clothed with white bedclothes and a black and scarlet rug covered the foot. A little hand-mirror hung above the washstand and during the day a white-shaded lamp stood as the sole ornament of the mantelpiece. The books on the white wooden shelves were arranged from below upwards according to bulk* /J. Joyce: Dubliners/.

Термінал 'константи-зв'язки' не має корелятив змістового плану. Його значеннями виступають дієслівні лексеми переважно неакціональної семантики – статальні (*to be, to stand, to lie, to hang*), партитивні (*to belong, to consist*), посесивні (*to have*) та ін. Пор.: (68) *There was the panelled drawing-room, where the huge chintz-covered arm-chairs stood, oases of comfort among the austere flesh-mortifying antiques* /J. Galsworthy: Forsyte-3/.

Запропонована модель фрейму ОПИС ІНТЕР'ЄРУ унаочнює його проміжну позицію між мовною формою описового тексту і його концептуальним змістом. Опосередковуючи їх ментальний зв'язок, фрейм, з одного боку, виступає "скелетною формою" [334, с. 187] типових інтратекстових ОІ, яка дозволяють читачу зконструювати власне уявлення про зображуване приміщення, а з іншого, – "визначає спосіб взаємодії між концептами і є способом (формою) організації ментального простору" [202, с. 108].

Отже, фреймова модель ОПИС ІНТЕР'ЄРУ являє собою трирівневу мережу, утворювану вузлами змістового й формального плану та пропозитивними зв'язками між ними. Верхній шар мережі складають чітко визначені й незмінні суперординаційні вузли – образ ситуації ('приміщення виглядає так') і набір відповід-

них пропозицій ('X є СТИЛЬКИ', 'X є TAKE', 'X існує ТАК', 'X є/існує ТАМ', 'X є/існує ТОДІ'). Низхідні рівні посідають термінали та їх значення, виражені онтологічною й семіотичною структурами інтратекстових описів інтер'єру. Термінали і значення змістової шпальти фрейму окреслюють концептуальний простір інтратекстових описів інтер'єру.

Лінгвістичний аналіз і моделювання ментальних репрезентацій спирається на постулат когнітивної науки про наявність детермінуючого зв'язку між структурованим ментальним змістом і відповідними мовними формами, адже "мова є системою адаптації, яка формується у процесі пізнавальної діяльності людини, інструментом цього процесу, а також найважливішим способом формування й представлення знань" [109, с. 121].

Для вивчення когнітивного аспекту інтратекстових ОІ це твердження означає, що мовний шар (семіотична структура) описових текстів є ключем до їх концептуального змісту, а єдиною ланкою між ними виступає фрейм ОПИС ІНТЕР'ЄРА. Як "когнітивна пропозиційна модель організації знань про стереотипну ситуацію" [76, с. 104] фрейм співвідносить між собою мовні й когнітивні елементи ОІ, фіксуючи наявні кореляції. Тож мовні одиниці, встановлені шляхом семіотичного аналізу ОІ, індикують ключові для цих текстів концепти, сукупність яких і формує їх концептуальний простір.

2.3.2. Концептуальний простір. Поняття "концептуальний простір" досі не відрізнялося високою затребуваністю в лінгвістичній літературі, на відміну від власне концепту, що є його безпосереднім конституентом. Сфера його термінологічного побутування обмежується декількома студіями, які витлумачують його згідно своєї вихідної установки – когнітивно-лінгвістичної чи когнітивно-поетичної.

У першому випадку термін "концептуальний простір" розглядається як особливий тип організації концептів у людській свідомості та в мовній картині світу – цілісність, яка включає в себе все оточення того чи іншого концепту, сферу його існування як в окремій мовній свідомості, так і в межах мовної картини світу,

і визначається тим, що актуалізація одного з концептів неминуче передбачає актуалізацію іншого [76, с. 104]. Така точка зору, безсумнівно, має право на існування, однак є дещо надлишковою з огляду на наявність терміну "концептуальне поле" (концептополе) [174, с. 176], що закріпився як позначення описаної ментальної структури.

Представниками когнітивно-поетичного підходу термін "концептуальний простір" часто вживається як синонім "концептосфери" [1; 153]. Спірним при цьому видається не лише сам факт їх синонімічного використання, але й застосування останнього на позначення ментального простору художнього твору взагалі, адже традиційно концептосфера розуміється як "упорядкована сукупність концептів народу, інформаційна база мислення" [167, с. 26]. Проте, не зважаючи на цю неточність, властиве такому підходу бачення концептуального простору як ментальної єдності, що "обіймає загальний зміст та основні смисли" художнього твору [230, с. 173], цілком відповідає логіці пропонованого дослідження.

Концептуальний простір тексту формується на вищому рівні абстракції на основі злиття, зближення, стягування спільних ознак концептів, репрезентованих на поверхневому рівні словами та реченнями однієї семантичної області [6, с. 58]. Ключовою когнітивною структурою цього простору є концепт-ідея, що являє собою "конденсат втіленого авторського задуму" – сукупність макропропозицій, які відбивають основну сутність смислового масиву тексту [185, с. 196].

Орієнтований на концепт-ідею інформаційний масив тексту містить інші концепти, підпорядковані головному: тематичні, культурні (ДОБРО, ЗЛО, ІСТИНА, КРАСА тощо), ідеологічні (СПРАВЕДЛИВІСТЬ, ПАТРІОТИЗМ, ПЕРЕМОГА тощо), аксіологічні, антропоцентричні (персонажні), концепти-архетипи (ЕГО, СВІТЛО, ПІТЬМА), концепти-натурфакти, концепти-артефакти тощо [185, с. 247].

Попри те, що інтратекстовий ОІ є лише фрагментом художнього твору, він, безсумнівно, має власний концептуальний простір, який відрізняється певною смисловою автономністю, оскільки виявляє всі необхідні для цього конститутивні ознаки – наявність концепту-ідеї та підпорядкованих йому тематичних концептів, що "утворюють фактуальний інформаційний простір модельного світу тек-

сту, використовуючи елементи певних концептополів і створюючи на їх основі нові ономасіологічні структури" [185, с. 247].

Концептуальний простір інtrateкстових ОІ, окреслений змістовою шпальтою фрейму ОПИС ІНТЕР'ЄРУ, являє собою відносно відкриту систему: її елементами є концепти різного вмісту й призначення, пов'язані між собою ієрархічними та лінійними відношеннями (Додаток Е-1). Інтегруючим началом цього простору є пропозиція 'приміщення виглядає так', яка інкорпорується концептом-ідеєю INTERIOR. Останній, будучи "згорнутою" моделлю дискурсу або його фрагмента, в якій латентно присутні всі потенційні реалізації" [154, с. 70], матеріалізується в інtrateкстових ОІ засобами більш конкретних просторових концептів ROOM, HOUSE та APARTMENT.

На відміну від абстрактного концепту-ідеї INTERIOR ментальні одиниці ROOM, HOUSE та APARTMENT, пов'язані з ним поняттєвою ознакою 'закритий внутрішній простір', мають більш визначені образні ('споруда', 'помешкання', 'житло') й ціннісні складові ('родинний затишок', 'приватність', 'комфорт') [33; 65; 77; 165]. Пор.: (69) *The apartments which Mr Dombey reserved for his own inhabiting, were attainable from the hall, and consisted of a sitting-room, a library <...> and a kind of conservatory or little glass breakfast-room beyond <...>* /Ch. Dickens: Dombey/; (70) *Our apartments are perfect in every detail – hot and cold water, private baths, special hall service for every floor, elevators, and all that* /T. Dreiser: Sister Carrie/.

Особливу роль в інtrateкстових ОІ відіграє концепт ROOM, який відбиває уявлення про відрізок простору, здатний завдяки своєму розміру стати об'єктом безпосереднього спостереження, а отже й опису. Крім того, він відрізняється більш детальною мовною розробленістю, що виявляється в наявності великої групи лексем, утворених за композитною словотвірною моделлю. В її основі лежить номінація дії, яка відбувається в тому чи іншому приміщенні (*sitting-room, dressing-room, breakfast-room, dining-room, drawing-room, waiting-room, store-room, lecture-room*). Це уможливорює експліцитну диференціацію приміщення за його функціональним призначенням. Пор.: (71) *<...> a library, which was in fact a*

dressings-room, so that the smell of hotpressed paper, vellum, morocco, and Russia leather, contended in it with the smell of divers pairs of boots /Ch. Dickens: Dombey/.

Розсіяна у просторових концептах ROOM, HOUSE та APARTMENT, концепт-ідея INTERIOR відбиває "протяжність і розташування предметів у світовому континуумі та їх положення відносно один одного" [192, с. 3], що фіксується пропозицією 'приміщення виглядає так'. Реалізація останньої потребує залучення ментальних одиниць, які втілюють просторові ознаки предметності й тримірності.

"Предметні" та "просторові" елементи концептуального простору IOI принципово відрізняються за змістом. За відсутністю більш вдалих термінів правомірним видається позначити їх умовно як лінгвокультурні та лінгвокогнітивні, відповідно. На відміну від запропонованого В.І. Карасиком протиставлення цих понять за критерієм носія (суб'єкта) знання – колективного чи індивідуального [93, с. 74], у рамках цієї праці вони розрізнятимуться за характером і наповненням їхньої трикомпонентної структури (поняття, образ, оцінка).

Лінгвокультурні концепти розуміються нами як ментальні одиниці, що відбивають усталені уявлення про предметні сутності, їх візуальні особливості й цінність для певної мовної спільноти, у той час як лінгвокогнітивні концепти – як такі, що втілюють ідею просторових відношень між цими предметними сутностями та мають редуковані образну й ціннісну складові. Сукупність перших утворює кластер ПРЕДМЕТНІСТЬ, других – кластер ТРИМІРНІСТЬ.

2.3.2.1. Метальний кластер ПРЕДМЕТНІСТЬ. Предметні лінгвокультурні концепти являють собою "концепти-артефакти" [185, с. 247] – метальні одиниці, що містять уявлення про штучно створені матеріальні об'єкти, що наповнюють приміщення і в такий спосіб створюють його інтер'єр. У своїй сукупності вони формують кластер ПРЕДМЕТНІСТЬ, інтегральною ідеєю якого є 'речовинність' (реїстичність). Ця константна поняттєва ознака, наявна у структурі кожного концепту цього угруповання, конкретизується диференційними ознаками 'конструкції', 'меблі', 'декор' та 'аксесуари', мотивованими функціональним призначенням відповідних предметів інтер'єру (див. Додаток Е-2).

Концепти-артефакти, що містять спільну ознаку "**конструкції**", складають 24,95% кластера ПРЕДМЕТНІСТЬ та відбивають уявлення про архітектурні елементи приміщення – конструктивні (CEILING, FLOOR, WALL), функціональні (DOOR, STAIRS, WINDOW) і прикрашальні (ALCOVE, BALUSTRADE, COLONNADE, FIREPLACE, PILLAR, STAIRS). Оскільки основні частини будови та їх функції є досить універсальними, концепти перших двох типів виявляють невелику варіативність, натомість відносно високу частотність (до 6,22%) в IOI. Останні ж репрезентують естетичні вишукування в плануванні приміщення, пов'язані зі смаками та вподобаннями їх власників, тому виявляються помітно численнішими, хоча мають невисоку індивідуальну продуктивність в IOI (0,09 – 0,46%).

Актуалізуючись в інтратекстових ОІ, ментальні одиниці, об'єднані когнітивною ознакою "**конструкції**", виявляють певну ціннісну нейтральність. Контексти їх реалізації свідчать про ставлення суб'єкта опису (незалежно від особистісного типу останнього) до матеріальних об'єктів, що ними втілюються, як до чогось, чия наявність розуміється сама собою. Матеріалізація таких концептів в IOI виконує, передусім, дейктичну функцію. Пор.: (72) *...the light of the fire was shining on the walls and ceiling of the little room, and on the tea-board and the cups and saucers that were ranged upon the table...* /Ch. Dickens: Dombey/.

Валоративні компоненти концептів BALUSTRADE, COLONNADE, FIREPLACE, PILLAR, STAIRS та ін., що відбивають уявлення про декоративні елементи будови приміщення, містять їх непряму соціальну оцінку. Так, оздоблення інтер'єру архітектурними принадами типу колонади, балкону, балюстради тощо, сигналізує високий матеріальний статок господаря та пов'язаний з ним соціальний статус, тому актуалізація цих одиниць в описових текстах мотивована, перш за все, характеризувальною функцією останніх: (73) *The staircase – he said – was handsome! the baronial style! They would want some statuary about! He came to a standstill between the columns of the doorway into the inner court, and held out his cane inquiringly* /J. Galsworthy: Forsyte-1/.

Когнітивна ознака "**меблі**" об'єднує концепти, що фіксують ментальні образи предметів обстановки приміщення. До них належать, зокрема, BED, DIVAN,

SIDEBOARD, SOFA, TABLE, WARDROBE та ін., актуалізація яких в IOI дозволяє читачеві сформувати власне уявлення про місце дії, що розгортається у творі, а також ідентифікувати приміщення за функціональним призначенням у тому випадку, коли текст не виражає цього експліцитно.

На відміну від концептів, що містять диференційну ознаку 'конструкція', кількість яких об'єктивно обмежена фізичними законами і архітектурними традиціями, перелік концептів, об'єднаних ознакою 'меблі' та здатних до реалізації в текстах художніх IOI, принципово відкритий і залежить від творчого методу і/або задуму автора. Саме тому аналіз зареєстрував широку палітру цих ментальних одиниць, індивідуальна активність яких у досліджуваному сегменті АХД виявляється дуже незначною (0,09 – 1,37%). Відносну регулярність демонструють лише TABLE (7,68%), CHAIR (5,12%) і BED (2,93%), які репрезентують найбільш поширені предмети інтер'єру: (74) *Now it was but a chair, now a table, now an ornate corner, which met her eye, but it appealed to her as almost nothing else could* /T. Dreiser: *Sister Carrie*/.

Лінгвокультурна специфіка концептів зі спільною ознакою "меблі" виявляється в цілому спектрі оцінок, привнесених ними в інтратекстові ОІ: соціальній (характер і якість меблів транслують рівень фінансового добробуту та соціальний статус героя), естетичній (добір і комбінування меблів як вияв смаку) і гедонічній (прагнення до фізичного й психологічного комфорту). Така ціннісна багатозначність цих ментальних одиниць дозволяє шляхом їх актуалізації вирішувати ціле коло дискурсотвірних завдань – характеризуючих (нюансування образу персонажа), конструктивних (формування образу історичної епохи) та експлікативних (відображення душевного стану героя): (75) *Chaotic combinations of furniture also take place. Mattresses and bedding appear in the dining-room; the glass and china get into the conservatory; the great dinner service is set out in heaps on the long divan in the large drawing-room; and the stair-wires, made into fascies, decorate the marble chimneypieces* /Ch. Dickens: *Dombey*/.

Когнітивна ознака '**декор**' є спільною для ментальних одиниць, що відбивають уявлення про різноманітні засоби декораційного оформлення приміщення:

оздоблювальні матеріали (BRASS, MAHOGANY, MARBLE, OAK, SILK, WOOD), оздоблювальні роботи (MOSAICS, ORNAMENT, PANEL, RELIEF) та прикраси (TROPHY, SCULPTURE). Ці концепти виявляють низьку продуктивність в інтратекстових ОІ (0,09 – 2,93%), оскільки репрезентовані ними предмети, на відміну від конструктивних елементів приміщення або меблів, є факультативними засобами оформлення інтер'єру. Саме тому їхня реалізація в ІОІ не є автоматичною і слугує реалізації певної інтенції автора.

Актуалізація "декоративних" концептів в описових текстах АХД сприяє здійсненню функції художньої деталі, значення якої розкривається лише в ряду, послідовності, перекличці з іншими деталями [127, e-doc]. Дискурсивні комбінації концептів цього угруповання між собою (CUT-GLASS – MARBLE – GOLD) та з одиницями, що відбивають уявлення про декоративні конструкції (COLONNADE, PILLAR) та меблі (TABLE, CHAIR), посилюють соціальну оцінку, властиву кожному з них окремо, й складають когнітивну основу ІОІ характеризувального типу. Так, розкішні інтер'єри будинку Свізіна Форсайта у романі "Man of Property" Дж. Голсуорсі символізують його прагнення до володіння матеріальними цінностями та їх демонстрації з метою справити враження на оточуючих. Пор.: (76) *A cut-glass chandelier filled with lighted candles hung like a giant stalactite above its centre, radiating over large gilt-framed mirrors, slabs of marble on the tops of side-tables, and heavy gold chairs with crewel worked seats. <...> Swithin had indeed an impatience of simplicity, <...> and out of the knowledge that no one could possibly enter his rooms without perceiving him to be a man of wealth, he had derived a solid and prolonged happiness such as perhaps no other circumstance in life had afforded him* /J. Galsworthy: Forsyte-1/.

За функціями, що виконуються ними в інтратекстових ОІ, до "декоративних" концептів подібні ментальні одиниці на кшталт CUSHION, DOLL, JAR, PICTURE тощо, об'єднані когнітивною ознакою "**аксесуари**". Вони концентрують уявлення про дрібні речі, другорядні деталі, що доповнюють загальну картину інтер'єру. З усіх предметних концептів вони найбільше залежать від сюжетної лінії конкретного твору, зумовлюються нею, а тому по суті являють собою кон-

цептуальні перемінні інтратекстових ОІ. Цим пояснюється їхнє велике розмаїття, нерегулярність актуалізації та дуже низька продуктивність (0,09 – 4,02%).

Апеляція до концептів із диференційною ознакою ‘аксесуарів’ в ІОІ може здійснюватися з метою виконання найрізноманітніших художніх завдань, зокрема, для реалізації функції художньої деталі, характеризуючої та сюжетної функцій. У першому випадку їх актуалізація сприяє "створенню типових характерів і типових обставин" [180, с. 46]. Так, втілення в ІОІ роману "Oliwer Twist" Ч. Дікенса концепту PORTRAIT – "ціннісної константи вікторіанської культури" [119] – стимулює створення в уяві читача образу й атмосфери типового вікторіанського інтер'єру, що спирається на традиції та спадкоємність, символом яких є портрет: (77) <...> *and the three friends entered a long, low-roofed room, furnished with a large number of high-backed leather-cushioned chairs, of fantastic shapes, and embellished with a great variety of old portraits and roughly-coloured prints of some antiquity* /Ch. Dickens: Twist/.

Актуалізація ментальних одиниць, поєднаних ознакою ‘аксесуарів’, може бути зумовлена виконанням характерологічних завдань – мотивуванням дій героїв, їх взаємовідношень та, передусім, експлікацією їхнього внутрішнього світу. Так, ІОІ кельї Артура у романі "Gadfly" Е.Л. Войніч залучає концепт PORTRAIT для нюансування образу головного героя, зокрема, його ставлення до пастора Монтанеллі. Це уможливлюється завдяки образно-асоціативній складовій PORTRAIT, яка містить уявлення про портрет як річ, котру зберігають на згадку про дорогу людину: (78) *Nothing in it {the room} had been changed since his arrest; Montanelli's portrait was on the table where he had placed it, and the crucifix stood in the alcove as before* /E.L. Voynich: Gadfly/.

Сюжетна функція концептів-"аксесуарів" полягає в тому, що їхнє втілення в інтратекстовому ОІ безпосередньо впливає на подальше розгортання дискурсу. Яскравим прикладом може слугувати текстотвірна роль PORTRAIT у романі "The Picture of Dorian Grey" О. Уайльда, в якому цей концепт завдяки цілій низці індивідуально-авторських ознак (портрет як відображення істини, душі, совісті; як символ гріхопадіння; як внутрішній суворий суддя, магічне дзеркало та ін.) факти-

чно репрезентує одного з персонажів твору [52, с. 8]. При цьому первинна його актуалізація та подальше нюансування здійснюється саме в контексті ОІ. Пор.: (79) *In the centre of the room, clamped to an upright easel, stood the full-length portrait of a young man of extraordinary personal beauty* /О. Wilde: Gray/.

Спостереження за способами та механізмами актуалізації концептів кластера ПРЕДМЕТНІСТЬ у різних текстах АХД підтверджує думку про те, що однією з найважливіших онтологічних характеристик концепту є "його співвіднесеність з певною дискурсивною формацією чи з сукупністю дискурсів, у межах якої/яких він функціонує, відкриваючи різні свої грані" [176, с. 163]. Так, на прикладі концепту PORTRAIT видно, як зміщується фокус і, відповідно, варіюється об'єм актуалізації концепту залежно від авторської інтенції: для реалізації функції художньої деталі ОІ акцентує його валоративну ознаку 'вікторіанська сімейна цінність', 'реліквія'. З метою непрямої характеристики персонажа наголошується образно-асоціативна ознака 'портрет на згадку'. Для виконання сюжетної функції концепт нюансується додатковими індивідуально-авторськими ознаками ('відображення душі', 'свідок гріхопадіння', 'магічне дзеркало').

Наголошення певних ознак предметних концептів у художньому дискурсі відбувається шляхом їх суб'єктизації – "синтагматичного способу "портретування" концепту з використанням різноманітних засобів і технік, які конкретизують, доповнюють та нюансують його загальнокультурну значущість, у результаті чого він набуває певного профілю" [174, с. 81].

Детальна семантична й семіотична "розробленість" предметних концептів уІОІ свідчить про те, що саме вони є тими елементами концептуального простору художнього дискурсу, що несуть "особливе культурне навантаження" [206, с. 6], тобто мають особливе вираження й значення в мові й культурі. Дискурсивна активність (продуктивність і комбінаторика) цих ментальних одиниць в інтратекстових ОІ розкриває їх актуальний профіль, аналіз якого дозволяє зафіксувати деякі відмінності, що існують навіть між такими близькоспорідненими лінгвокультурами, як британська та американська.

У британському сегменті АХД профілізація предметних концептів в IOI полягає переважно в акцентуації таких їхніх ознак, як 'величний', 'старовинний', 'елегантний', 'розкішний' та є засобом непрямой характеристики персонажа: власника – як заможної людини, яка має високий соціальний статус, плекає традиційні цінності та виявляє розвинений естетичний смак, а сприймаючого суб'єкта – як особи, яка здатна це оцінити (в акторіальних типах IOI). Пор.: (80) *The house was furnished in extremely good taste...* /W.S. Maugham: Thetre/; (81) *This carpet was a small square drugget in the centre of the room, surrounded by a broad expanse of beautiful, old-fashioned woodflooding in square blocks highly polished. Over the fireplace was a magnificent trophy of weapons <...>. In the window was a sumptuous writing-desk, and every detail of the apartment, the pictures, the rugs, and the hangings, all pointed to a taste which was luxurious to the verge of effeminacy* /A.C. Doyle: Scarlet/.

Інtrateкстові ОІ наголошують, передусім, такі ознаки предметних концептів, як 'зручність', 'комфорт', 'досягнення' і 'задоволення', котрі профілюють ідею "певної розумної міри накопичення чи використання матеріальних благ" [150, с. 8]. Пор.: (82) *The rooms were comfortably enough furnished* /Т. Dreiser: SisCar/; *So now, the house <...> had a most pleasing and comfortable appearance. In the hall he found an evening paper <...> In the dining-room the table was clean laid with linen and napery and shiny with glasses and decorated china. Through an open door he saw into the kitchen, where the fire was crackling in the stove and the evening meal already well under way* /Т. Dreiser: Sister Carrie/.

Зафіксовані інtrateкстовими ОІ прагнення до володіння матеріальними цінностями ("owning things") і задоволення від нього, властиві британській та американській лінгвокультурам, очевидно, мотивується в них різними причинами. У першому випадку вони "викликані потребою у "точці опори", у наявності чогось незмінного в контексті загального суспільного динамізму й мобільності" [119, с. 8], тобто орієнтовані на збереження традиційних (успадкованих) цінностей, у т.ч. й існуючої суспільної ієрархії. Натомість в англо-американській лінгвокультурі досягнення матеріального благополуччя ("material wealth")

пов'язується з особистою важкою працею і кваліфікується як життєвий успіх і обов'язок кожного індивіда [150, с. 6].

Отже, кластер ПРЕДМЕТНІСТЬ утворюється сукупністю лінгвокультурних предметних концептів, інтегральним елементом яких є ознака "речовинність", а диференційними – 'конструкції' (WALL, CEILING, FLOOR), 'меблі' (TABLE, BED, CHAIR), 'декор' (MARBLE, RELIEF, SCULPTURE) та 'аксесуари' (PICTURE, CUSHION). Їх актуалізація та продуктивність цілком залежить від творчого наміру автора, а детальна розробленість образних і ціннісних складових не лише робить їх "будівельним матеріалом" інтратекстових описів інтер'єру, але й унаочнює лінгвокультурну специфіку останніх (див. Додатки Е-1 і Е-2).

2.3.2.2. Метальний кластер ТРИМІРНІСТЬ. Просторові лінгвокогнітивні концепти містять уявлення про спосіб співіснування матеріальних об'єктів, втілюваних предметними концептами. Їх інтегруючим началом є ідея ТРИМІРНІСТЬ, котра об'єднує їх в однойменний кластер. Як об'єктивна властивість дійсності ТРИМІРНІСТЬ репрезентує "когнітивні механізми, що лежать в основі сприйняття та пізнання людиною світу" [192, с. 8], зокрема, співвіднесення сприйнятого порядку існування предметів з одним із трьох вимірів – висотою, шириною чи довжиною. Останні є тими поняттєвими ознаками, які маркують приналежність кожного окремого просторового концепту до відповідного угруповання в межах кластера ТРИМІРНІСТЬ (Додаток Е-2).

Просторові лінгвокогнітивні концепти, актуалізовані в інтратекстових ОІ, фіксують ідею відносного простору як порядку співіснування речей, що цілком відповідає реляційній концепції Г. Лейбніца [120], адже розпізнання способу взаємного розташування предметів дійсності та співвіднесення його з певним виміром залежить від позиції спостерігача – суб'єкта ОІ, який є "точкою відліку" просторових координат. У свою чергу, когнітивні ознаки 'висота', 'ширина' та 'довжина', що маркують просторові виміри, базуються на універсальних бінарних опозиціях – "визначальних категоріях людської свідомості, що утворюють своєрідну "модель світу", за допомогою якої люди сприймають навколишню дійсність"

[63, с. 7]. Саме тому ментальні одиниці, які концептуалізують висоту, ширину чи довжину, пов'язані між собою відношеннями протилежності.

Когнітивна ознака "**висота**" реалізується опозицією концептів TOP – BOTTOM, що відтворює розташування елементів інтер'єру за вертикальною віссю "вгорі – вниз". Результати дослідження І.В. Скриннікової, присвяченого способам вербалізації концепта ПРОСТОРОВА ЛОКАЛІЗАЦІЯ в англomовній лінгвокультурі, свідчать, що розпізнання людиною вертикального положення предметів є пріоритетним прототипом сприйняття просторових координат, оскільки завдяки особливостям анатомічної будови людини її вертикальне положення екстраполюється на предметну сутність [192, с. 8]. Аналіз семіотичної структури інтратекстових ОІ ці висновки не підтверджує – продуктивність актантів-партонімів на позначення вертикального співположення предметів, складає лише 12,54%.

Оцінність, зазвичай властива універсальним бінарним опозиціям [3, с. 3], нівелюється при актуалізації просторових концептів в інтратекстових ОІ. Так, антонімічні актанти-партоніми, що об'єктивують "вертикальні" концепти TOP і BOTTOM, фіксують лише положення предметів інтер'єру відносно один одного – 'зверху/знизу' (*on the top*), 'над/під' (*over – under, above/below*) або ж напрямok їх розташування – 'вгору/вниз' (*up – down*). Пор.: (83) *There was a large nail just over the window* /E.L. Voynich: Gadfly/; (84) *A great fire, banked high and red, flamed in the grate and under the ivy-twined branches of the chandelier the Christmas table was spread* /J. Conrad: Foster/.

Когнітивна ознака '**ширина**' концентрує уявлення про горизонтальне розташування предметів за латеральною віссю "ліворуч – праворуч" і втілюється бінарною опозицією концептів LEFT – RIGHT. Останні маркують крайні точки горизонтального спектра, які допускають наявність проміжної позиції 'поміж'. Невисока продуктивність цих ментальних одиниць (12,84%) в інтратекстових ОІ пояснюється особливостями візуального сприйняття людини: її увагу привертають, в першу чергу, об'єкти, розташовані в центрі поля зору, в той час як речі, що знаходяться на його периферії, фіксуються лише в разі їх особливої важливості чи незвичності: (85) *The room was in a state of wild disorder, the furniture being all swept*

to one side, and one chair lying on its back in the centre. Beside this chair, and still grasping one of its legs, lay the unfortunate tenant of the house /A.C. Doyle: BP Plans/.

Актуалізація концептів, спільним семантичним знаменником яких є когнітивна ознака 'ширина', здійснюється засобами актантів-партонімів зі значеннями 'зліва/справа' (*to the left – to the right*), 'збоку' (*beside, by, close to, near, next*) та 'поміж' (*among, between*). Контексти реалізації ментальної опозиції LEFT – RIGHT в інтратекстових ОІ слугують для конкретизації та уточнення просторового розташування предметів інтер'єру, однак не містять ціннісної кваліфікації цих концептів. Пор.: (86) *Two stuffed buffaloes stood one on each side of the door* /A. Hailey: Moneychangers/; *The top shelf in the right-hand corner-oh!* /Ch. Dickens: Twist/.

Когнітивна ознака "**довжина**" відтворюється бінарною опозицією концептів FRONT – BACK, яка відбиває фронтальну вісь "спереду – ззаду". Аналіз семіотичної структури інтратекстових ОІ демонструє їх дещо вищу дискурсивну значущість (13,61%) порівняно з LEFT – RIGHT, оскільки "в канонічних умовах рух людини у просторі відбувається по прямій, що збігається з вектором напрямку погляду, адже безпечність пересування в просторі прямо корелює з об'ємом отримуваної інформації" [192, с. 9].

Психологічну пріоритетність візуального сприйняття за фронтальною віссю засвідчує не лише висока продуктивність ментальних одиниць, що її концептуалізують, але й їх детальніша семіотична розробленість. Так, актанти-партоніми, які вербалізують опозицією FRONT – BACK, об'єктивують весь спектр відповідних просторових значень: 'спереду/сзаду' (*front – back, before – behind, beyond*), 'уздовж' (*along*), 'навпроти' (*against, opposite*), 'на відстані' (*aloof, apart*). Однак так само, як і мовні репрезентанти інших просторових концептів, вони не виражають жодних оцінних конотацій, які б давали підстави робити висновки про характер валоративних складових цих ментальних одиниць. Пор.: (87) *There was the gilt-framed mirror over the mantelpiece, with a yellow clock – which did not go – and glass ornaments in front* /G. Gissing: Demos/.

Найвищу продуктивність в інтратекстових ОІ мають уявлення про просторові відношення між предметами, утворені шляхом концептуальної інтеграції –

"базового когнітивного механізму концептуального змішання, необхідного для запам'ятовування та оперування дифузними значеннями" [265, с. 57]. Такі ментальні конструкти – бленди – виникають на перетині концептів, що відбивають різні просторові осі. Вони не є тотожними жодному з вихідних елементів і не дорівнюють їх сумі, натомість отримують власне нове значення [191, e-doc].

Просторові відношення, що виникають на перетині вертикальної та латеральної горизонтальної осей, фіксуються партонімом *at* (5,96%), який вказує на вертикальне положення декількох об'єктів, розташованих поряд, близько один до одного. У досліджуваних текстах *at* найчастіше слугує засобом локалізації героя в контексті інтратекстового ОІ та позначає його положення відносно предметів інтер'єру, що простягаються за віссю "верх – низ". Пор.: (88) *As Montanelli entered the room where Arthur was waiting for him at the supper table* /E.L. Voynich: Gadfly/; (89) *He listened a moment at the door, and then entered with the noiseless step* /E.L. Voynich: Gadfly/; (90) *<...> and when Gluck sat down at the window, he saw the rocks of the mountain tops <...>* /J. Ruskin: KGR/.

На перетині латеральної та фронтальної осей виникають два просторові бленди, які втілюються актантами-партонімами *on (upon)* та *in the middle (in the center)*. Перший актуалізує ознаки 'у безпосередньому контакті з поверхнею', 'підтримуваний поверхнею' [348, e-doc] та позначає розташування предмета в горизонтальній площині без конкретизації його положення відносно сприймаючого суб'єкта ("зліва – справа" чи "спереду – ззаду"). Ментальна репрезентація цього способу просторового співіснування елементів інтер'єру складає 17,74% кластера ТРИМІРНІСТЬ. Пор.: (91) *On the table a drawing-board was slanted* /G. Gissing: Demos/; (92) *Two black patches on the low ceiling showed in what positions the lamp stood by turns* /G. Gissing: Demos/.

Когнітивні ознаки 'на поверхні', 'у безпосередньому контакті з поверхнею' дозволяють партоніму *on* сигналізувати також розташування предмета інтер'єру у вертикальній площині, передусім, на стіні. У цьому випадку має місце репрезентація бленду, утворюваного інтеграцією уявлень про вертикальну та латеральну осі. Різниця ж між *at* та *on* визначається відстанню між предметами – не-

значною та нульовою відповідно. Пор.: (93) *After tea, we sat at the window <...> /Ch. Dickens: Dombey/; (94) *The mimic roses on the walls and floors were set round with sharp thorns, that tore her breast <...> /Ch. Dickens: Dombey/.**

Актант-партонім *in the middle* та його варіант *in the center* визначають точне місце знаходження предмета інтер'єру, оскільки маркують безпосередньо точку перетину обох горизонтальних осей. Обов'язковою умовою актуалізації цього просторового бленду є референція до іншого предмета або відрізка внутрішнього простору, в центрі горизонтальної поверхні якого локалізований об'єкт уваги. Пор.: (95) *Between each two rows of tubs in the center of the room were enormous whirling separators or dryers /T. Dreiser: AmerTr-1/; (96) *The most prominent object was a long table with a tablecloth spread on it <...> An epergne or centre-piece of some kind was in the middle of this cloth... /Ch. Bronte: Eyre/.**

Концептуальний бленд, що утворюється шляхом перетину всіх трьох просторових осей, – вертикальної, латеральної та фронтальної – втілює ідею тримірності у повному обсязі, оскільки концентрує значення "всередині", яке прямо корелює з ідеєю інтер'єру як відрізка закритого, внутрішнього простору. Він виявляє найвищу дискурсивну активність (37,31%) і знаходить втілення в інтратекстових ОІ засобами актантів-партонімів на кшталт *in, inside of, through, within* тощо, а також шляхом паралельної актуалізації партонімів на позначення всіх просторових вимірів: (97) *<...> he received the visitor in his study – a spacious room luxuriously furnished, with a large window looking upon a lawn /G. Gissing: Demos/; (98) *Before him and behind: above, below, on the right and on the left: he seemed to stand surrounded by a firmament, all bright with gleaming eyes /Ch. Dickens: Twist/.**

Спеціальні дослідження, присвячені вивченню етнокультурної специфіки сприйняття просторових відношень, показують, що просторовий фрагмент мовної картини світу різних лінгвокультур відрізняється різним ступенем вираженості, способами його інтерпретації, а також репертуаром різнорівневих мовних засобів експлікації [132, с. 4; 142, с. 6; 192, с. 9]. Зіставлення інтратекстових ОІ, породжених такими близькоспорідненими лінгвокультурами, як британська та англо-американська, дозволило зареєструвати деякі відмінності у способах концептуа-

лізації предметного параметру простору, в той час як сприйняття та відтворення просторових відношень між предметними сутностями (параметр тримірності) істотних відмінностей не виявили.

Отже, лінгвокогнітивні просторові концепти, сукупність яких формує кластер ТРИМІРНІСТЬ, диференціюються за поняттєвими ознаками ‘висота’, ‘ширина’ та ‘довжина’. Кожна ознака відповідає одному з просторових вимірів і підпорядковує відповідну бінарну опозицію, що репрезентує певну просторову вісь – вертикальну (TOP – BOTTOM), латеральну (LEFT – RIGHT) чи фронтальну (FRONT – BACK). Найвищу продуктивність в інtrateкстових описах інтер’єру виявляють концептуальні бленди, утворені шляхом ментальної інтеграції уявлень про всі три просторові осі та репрезентовані партонімами *in, inside of, through, within*. Свідчень про особливості ціннісного сприйняття просторових відношень чи етнокультурно зумовлені відмінності їх концептуалізації, інtrateкстові описи інтер’єру не містять (див. Додаток Е-3).

Висновки до другого розділу

1. Інtrateкстові описи інтер’єру – фрагменти англомовного художнього дискурсу, основною метою яких є створення візуального образу приміщення в уяві адресата. Досягнення цієї мети уможливлується завдяки наявності сталої когнітивної структури описових текстів, моделювання якої є логічною у контексті систематизації типологічно відмінних описів інтер’єру, з’ясування їхньої інваріантної онтологічної та семіотичної структури, побудова фреймової моделі та аналіз їхнього концептуального простору.

2. Аналіз структурно-семантичної типології описів інтер’єру спирається на їхню спеціалізованість на презентації певного приміщення і/або предметів, що його наповнюють, за такими характеристиками, як форма, зміст, функція, перспектива, що й задають можливість їх диференціації на чотири провідні типи – формальні, ідеографічні, функціональні та особистісні.

2.1. Формальні типи ІОІ пов'язані насамперед з їхньою композиційною структурою та надфразовим обсягом, що дозволяє говорити про два підтипи – розгорнутий і фрагментарний. Розгорнутий тип спрямований на створення максимально повного уявлення про приміщення (розташування, розмір, предметну наповненість, оформлення тощо), а фрагментарний містить лише одну чи декілька деталей, які лаконічно натякають на певну ознаку і в такий спосіб спонукають адресата до самостійного конструювання всієї картини. Поряд із власною структурно-композиційною специфікою іншим важливим критерієм при диференціації інтратекстових описів інтер'єру за формою є їх місце у структурі матричного тексту, що уможливорює їх поділ на автономні та вбудовані.

2.2. Ідеографічний тип ІОІ спирається на їх змістове наповнення інтратекстових. Залежно від того, який аспект інтер'єру – функціональний чи естетичний – потрапляє у фокус опису, можна, відповідно, виокремити дві їх тематичні групи. У першому випадку йдеться про описи житлових, виробничих і суспільних інтер'єрів, а у другому – про стиль оформлення (готичний, барочний, класицистичний, вікторіанський та ін.). Інтер'єр в його естетичному амплуа відтворює культурний стиль епохи.

2.3. Функціональні типи ІОІ зумовлюються тими завданнями, що їх виконує інтер'єр у конкретному художньому творі. Останні частково збігаються з функціями інших видів композиційно-мовленнєвої форми "опис" – портрету, пейзажу, характеристики. Залежно від того, яка функція виконується ними у структурі художнього твору, є сенс говорити про дейктичні, конструктивні, експлікативні та сюжетні описи інтер'єру.

2.4. Залежно від співвідношення в художньому творі способу зображення інтер'єру з точкою зору сприймаючого суб'єкта існують три основні групи його інтратекстових описів: аукторіальні, акторіальні, нейтральні. Перші відбивають зовнішню перспективу, пов'язану з точкою зору оповідача, другі – внутрішню перспективу персонажа як суб'єкта бачення, треті являють собою імперсональні описи інтер'єру, позбавлені особистих коментарів та оцінок.

3. Будучи однією з композиційно-мовленнєвих форм, предметом якої є частина простору в зображуваному світі художнього твору, інтратекстовий ОІ є фрагментом тексту, що має на меті створення чуттєво-конкретного образу цього простору в уяві адресата. Це досягається завдяки специфічній онтологічній і семіотичній структурі самого інтратекстового опису інтер'єру.

3.1. Онтологічна структура зумовлюється буттєвими характеристиками інтер'єру як способу організації та існування внутрішнього закритого простору. Вона задається просторовими параметрами "предметність" і "тримірність" і часовими – "синхронність" і "статичність", мовна репрезентація яких визначає семіотичну структуру інтратекстових описів інтер'єру. У той час, як категорія простору складає основний зміст описового тексту, категорія часу визначає його формальну специфіку, адже опис являє собою фрагмент монологічної частини цілого тексту.

3.2. Часо-просторові параметри опису інтер'єру знаходять своє семіотичне втілення в мовних засобах – буттєвих реченнях, логічна схема яких утворюється актантами-холонімами і актантами-партонімами, а також константами-зв'язками. Залежно від способу, в який холоніми уречевляють простір, вони чітко розподіляються за ЛСТГ на позначення приміщень, конструкцій, меблів, аксесуарів, декору. У функції партонімів, які відбивають тримірність простору і конкретизують спосіб взаєморозташування об'єктів, що його наповнюють, вживаються прислівники і прийменники типу *inside of, under, in front of, in, behind, on, near* та ін. Константи-зв'язки відбивають спосіб існування предмету інтер'єру в часі й просторі, фіксуючи сам факт його перебування в даний момент у даному місці.

4. Розмаїття IOI з точки зору форми, змісту, функцій та особи сприймаючого суб'єкта, з одного боку, та їхня онтологічна й семіотична структури, – з іншого є тими характеристиками, спостереження за якими стає необхідною передумовою аналізу когнітивних структур, що лежать у їх основі. Актуальними в цьому плані є насамперед такі параметри IOI, як їхнє фреймове моделювання та концептуальна організація/

4.1. Як когнітивна модель організації знань про стереотипну ситуацію фрейм ОПИС ІНТЕР'ЄРУ співвідносить мовні й когнітивні елементи і являє собою трирівневу мережу, утворювану вузлами змістового й формального планів і пропозиційними зв'язками між ними. Її верхній шар складають чітко визначені й незмінні суперординантні вузли – образ ситуації ('приміщення виглядає так') і набір відповідних пропозицій ('X є СТИЛЬКИ', 'X є TAKE', 'X існує ТАК', 'X є/існує ТАМ', 'X є/існує ТОДІ'). Низхідні рівні мережі посідають термінали та їх значення, задані онтологічними й семіотичними властивостями інтратекстових описів інтер'єру.

4.2. Вузол фрейму "приміщення виглядає так" задає одночасно й основні концептуальні параметри IOI. Він об'єктивується концепт-ідеєю INTERIOR і матеріалізується в інтратекстових описах інтер'єру засобами більш конкретних просторових концептів – лінгвокультурних і лінгвокогнітивних. Перші відбивають усталені уявлення про предметні сутності, їх візуальні особливості та ціннісні виміри для певної мовної спільноти, а другі втілюють ідею просторових відношень між цими предметними сутностями та мають редуковані образний і ціннісний складники. Сукупність перших утворює ментальний кластер ПРЕДМЕТНІСТЬ, а сукупність других – ментальний кластер ТРИМІРНІСТЬ.

4.3. Інтегральною ідеєю ментального кластера ПРЕДМЕТНІСТЬ є 'речовинність' (реїстичність), а диференційною – 'конструкції' (WALL, CEILING, FLOOR), 'меблі' (TABLE, BED, CHAIR), 'декор' (MARBLE, RELIEF, SCULPTURE) та 'аксесуари' (PICTURE, CUSHION). Їх актуалізація та продуктивність цілком залежать від творчого наміру автора, а детальна розробленість образних і ціннісних складників не лише робить їх "будівельним матеріалом" інтратекстових описів інтер'єру, але й унаочнює лінгвокультурну специфіку останніх.

4.4. Інтегральним началом лінгвокогнітивних просторових концептів є ідея ТРИМІРНІСТЬ. Вона містить уявлення про спосіб співіснування матеріальних об'єктів, втілюваних предметними концептами. Самі ж концепти кластера ТРИМІРНІСТЬ диференціюються за ознаками 'висота', 'ширина', 'довжина'. Кожна ознака відповідає одному з просторових вимірів і підпорядковує відповідну бінар-

ну опозицію, що репрезентує певну просторову вісь – вертикальну (TOP – BOTTOM), латеральну (LEFT – RIGHT) чи фронтальну (FRONT – BACK). Найвищу продуктивність в інтратекстових описах інтер'єру виявляють концептуальні бленди, утворювані шляхом ментальної інтеграції уявлень про всі три просторові осі та репрезентовані партонімами *in, inside of, through, within*.

5. Зафіксовані інтратекстовими ОІ прагнення до володіння матеріальними цінностями і задоволення від нього, властиві британській та американській лінгвокультурам, мотивується в них різними причинами. У першому випадку вони викликані потребою в "точці опори" та орієнтовані на збереження традиційних (успадкованих) цінностей, у т.ч. й існуючої суспільної ієрархії. Натомість в американській соціокультурі досягнення матеріального благополуччя пов'язується з особистою працею і кваліфікується як життєвий успіх і обов'язок кожного індивіда.

Основні положення розділу 2 відбито у працях [23; 24; 27; 31].

Розділ 3

КОМУНІКАТИВНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА РЕАЛІЗАЦІЯ ІНТРАТЕКСТОВИХ ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУ В АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

3.1. Предикативна організація інтратекстового опису інтер'єру

Предикативність є властивістю суб'єктивного змісту речення і визначається як "комплексна семантико-синтаксична реченнєва категорія, до складу якої входять категорія часу (виражає відношення до моменту мовлення) і категорія модальності (вказує на відношення змісту речення до дійсності, з яким пов'язується розуміння повідомлюваного як реального (лише констатованого мовцем) або як ірреального (можливого, бажаного)" [46, с. 62]. Беручи це визначення за основу, додамо, що предикативність не обмежується лише темпоральністю й модальністю. Її третьою властивістю є персональність [37; 87, с. 138; 341, с. 587]. Тож провідна граматична категорія "предикативність" постає в нашому розумінні у триєдності її конститuentів – (суб)категорій темпоральності, модальності та персональності (рис. 3.1), що відбивають усталену систему координат "его/я – hic/тут – nunc/тепер" [203, с. 190], яка характеризує орієнтацію суб'єкта-мовця (творець IOI) у просторі та часі (див. рис. 3.1, Додаток Ж-1)



Рис. 3.1. Предикативність як триєдина граматична (супер)категорія

Моделювання темпоральної, модальної та персональної сіток ІОІ дозволяє виявити тих актуалізаторів, за допомогою яких художній текст співвідноситься з позатекстовою дійсністю. Поняття "сітка" в екстраполяції на граматичну організацію тексту є базовим для опису як інтер-, так і інтратекстових побудов. Під *сіткою* в подальшому будемо розуміти "сукупність засобів морфологічного, граматичного і синтаксичного рівнів, що забезпечують орієнтацію читача художнього тексту в темпоральному, модальному і персональному аспектах" [151, с. 41]. Аналогічне пише й Ю.М. Лотман [129, с. 236], який вважає, що вивчення універсальних понять художнього тексту, включаючи його темпоральну, модальну і персональну сітки, сприяє орієнтації читача в поетичному світі літератури, декодуванню національної картини світу через призму авторського сприйняття дійсності.

Тож є всі підстави вважати, що предикативна організація ІОІ не є винятком із цієї системи, а представлені в ньому категорії художнього часу (темпоральність), авторського сприйняття внутрішнього облаштування простору (модальність), а також рефлексій суб'єктивного та об'єктивного порядку (персональність) /див. Додаток Ж-1/ є релевантними для лінгвістичного осмислення не тільки на предмет вивчення специфіки ЧАСТКОВОГО – інтратекстового опису інтер'єру, але й здатні надати інформацію про предикативну організацію всього ХУДОЖНЬОГО ЦІЛОГО – матричного тексту, в який вони інтегровані.

3.1.1. Персональна сітка. Якщо головними конститутивними ознаками предикативності є темпоральність і модальність, то персональність визнається її факультативною ознакою [341, с. 587]. Вона є першим елементом системи координат "ego/я – hic/тут – nunc/тепер", який сприяє фіксації інтер'єру на предмет того, хто його репрезентує – автор (1-а особа) чи персонаж (3-я особа). В такий спосіб персональна сітка (ПС) описів інтер'єру відбиває систему відношень між учасниками спілкування, поєднуючись з образами адресата і адресанта, виражає відношення персонажів і автора до предмета, про який ідеться [86, с. 56].

Вмходячи з того, що IOI є монологічним фрагментом тексту, побудованим у вигляді оповіді автора з рідкими вкрапленнями прямої, непрямої, невластивої мови, для ПС важливим є не тільки ставлення автора до внутрішнього оздоблення приміщення, що є об'єктом опису, а й ставлення персонажа до нього.

Оскільки 2-а особа несумісна з монологічним мовленням і з цієї причини є взагалі незадіяною в IOI, ПС зводиться тут до форм оповіді від 1-ї та 3-ї осіб. Когнітивна функція ПС полягає в ідентифікації позиції автора або персонажа в художньому просторі, у ступені віддаленості дії від особи. Як зазначає Л.А. Ноздріна, ПС будується на базі засобів, наділених ознаками особи, – особових займенників, особових форм дієслова, модальних слів та інших одиниць, які відсилають до певної особи [151, с. 27-28].

Аналіз IOI показав, що їх персональна організація спирається на два різновиди – моно- і біперсональну сітки (рис. 3.2, Додаток Ж-2).

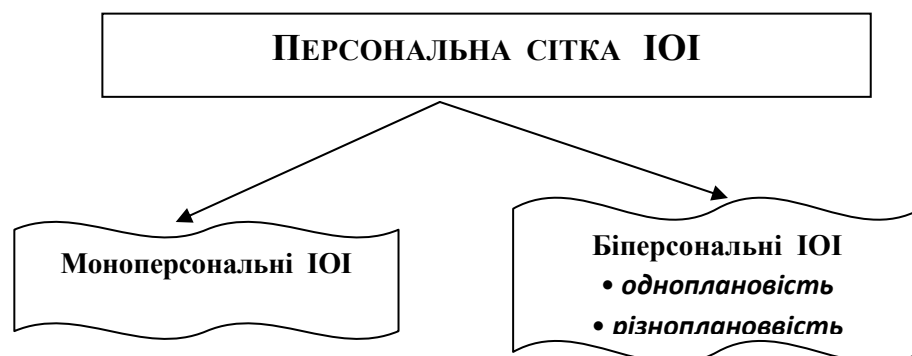


Рис. 3.2. Різновиди персональності в IOI

Моноперсональні IOI пов'язані з однією-єдиною особою – як правило, третьою. Саме її очима читач сприймає панораму внутрішнього приміщення та оточуючий його інтер'єр. Моноперсональна сітка у форматі 3-ї особи характеризується односпрямованістю і моносемантичністю. Наприклад, у пасажі (99) *In the third room, or parlor, was a piano, a heavy piano lamp, with a shade of gorgeous pattern, a library table, several huge easy rockers, some dado book shelves, and a gilt curio case, filled with oddities. Pictures were upon the walls, soft Turkish pillows upon the divan footstools of brown plush upon the floor. Such accommodations would ordinarily cost a hundred dollars a week* /T. Dreiser: *Sister Carry*/ об'єктом оповіді,

що ведеться від 3-ї особи, є сам інтер'єр та його окремі предмети, у той час як особи персонажів або авторського "Я" відсутні.

Будучи пов'язаною виключно з 3-ю особою, моноперсональна сітка спирається на дві моделі свого конституювання: *it-модель* та *he / she-модель*.

В *it-моделі* опис інтер'єру здійснюється від 3-ї особи однини з точки зору суб'єктів, в якості яких використовуються самі предмети інтер'єру без будь-якого зв'язку з персонажами: (100) *The rooms which Mr. Withers displayed to Carrie and Lola were three and bath – a suite on the parlor floor. They were done in chocolate and dark red, with rugs and hangings to match. Three windows looked down into busy Broadway on the east, three into a side street which crossed there* /Т. Dreiser: *Sister Carry*/. Моноперсональність втілюється в цьому IOI за допомогою особового дейксису – займенників 3-ї особи *it* і *they* та присвійного *their*, які замінюють найменування предметів інтер'єру. У цілому *it-модель* домінує в нашому матеріалі.

Інший різновид моноперсональної сітки – *he/she-модель* – зумовлена описом інтер'єру через суб'єкта в особі персонажа / персонажів. Пор.: (101) *She sealed and addressed the letter, and going in the front room, the alcove of which contained her bed, drew the one small rocking-chair up to the open window, and sat looking out upon the night and streets in silent wonder* /Т. Dreiser: *Sister Carry*/. Основний спосіб вираження моноперсональності у цьому IOI представлений займенником 3-ї особи *she* і присвійним *her*, який замінює ім'я персонажа.

Попри свою простоту й прозорість, моноперсональний спосіб аранжування IOI не є преферентним для них. Складаючи лише 9% відібраних для аналізу пасажів (див. Додаток Ж-2), цей різновид персонального IOI є для них периферійним, на відміну від біперсонального.

Біперсональні IOI спираються на декількох осіб – суб'єктів опису. Ця модель має абсолютну перевагу в нашому матеріалі: складаючи 91% досліджуваних IOI, вона фактично монополізує весь їх персональний простір.

Біперсональна сітка IOI може бути одно- та різноплановою. Одноплановість характеризується авторською оповіддю від 3-ї особи, через сприйняття різних

персонажів або предметів, тоді як різноплановість – зміщенням фокусу нарації з 3-ї особи на 1-у. І навпаки.

Однопланова біперсональна сітка представлена двома типами – *it/he-моделлю* та *there is/he-моделлю*.

Інтратекстові ОІ, персональна сітка яких реалізується за допомогою ***it/he-моделі***, має в якості суб'єктів оповіді як персонажі, так і предмети інтер'єру. Пор.: (102) *It was furnished in a very old-fashioned style-heavily, richly, and with ornaments seemingly procured rather as evidences of wealth than of taste* /G. Gissing: Demos/ або (103) *The little Princess herself walked up and down the terrace with her companions, and played at hide and seek round the stone vases and the old moss-grown statues* /O. Wilde: Infanta/. Інтер'єр тут відтворюється крізь призму сприйняття персонажів і самої обстановки. В режимі сприйняття ІОІ персонажами ПС відтворюється за допомогою особистих і присвійних займенників *she, her, herself, he, his, him*. Ця модель домінує в біперсональних описах.

У ПС ***there is/he-моделі*** суб'єктами оповіді є певні предмети або персонажі в сукупності з безособовими оповідними реченнями: (104) *There were but four rooms in the little house-three, when Martin's was subtracted. One of these, the parlor, gay with an ingrain carpet and dolorous with a funeral card and a death-picture of one of her numerous departed babes, was kept strictly for company. The blinds were always down, and her barefooted tribe was never permitted to enter the sacred precinct save on state occasions* /J. London: Eden/. А в пасажі (105) інтер'єр змальовується за допомогою безособових зворотів *there is/there are*: (105) *There was the gilt-framed mirror over the mantelpiece, with a yellow clock which did not go-and glass ornaments in front. There was a small round table before the window, supporting wax fruit under a glass case. There was a hearthrug with a dazzling pattern of imaginary flowers* /G. Gissing: Demos/.

Різнопланова біперсональна сітка характеризується зміщенням оповіді з третьої особи на першу і навпаки, причому якщо оповідь ведеться від 3-ї особи, то задля "епатажу", "оживлення" ІОІ автор часто вдається до прямої, невластивої чи непрямої мови, пов'язаними з 1-ю особою.

За допомогою прямої мови яскраво проявляється біперсональність ПС. Це відбувається шляхом змішування розповіді від 3-ї та 1-ї осіб: (106) *"And it is to make room for such scarecrows as these," thought Ravenswood, "that my ancestors have been torn down from the walls which they erected!" He looked at them again, and, as he looked, the recollection of Lucy Ashton, for she had not entered the apartment with them, seemed less lively in his imagination* /W. Scott: Lammermoor/. У цьому пасажі використання прямої мови відбивається й на часових формах – шляхом включення в перспективу минулого презентних ЧФ (т. зв. praesent historicum).

Непряма мова є "передачею короткого змісту прямої мови і тому може мати характерні риси, типові для авторського стилю" [53, с. 202]. В ІОІ непряма мова домінує над іншими типами різнопланової персональності: (107) *Julia, however, had insisted that she must have her bedroom as she liked, and having had exactly the bedroom that pleased her in the old house in Regent's Park which they had occupied since the end of the war she brought it over bodily. The bed and the dressing-table were upholstered in pink silk, the chaise-longue and the armchair in Nattier blue; over the bed there were fat little gilt cherubs who dangled a lamp with a pink shade, and fat little gilt cherubs swarmed all round the mirror on the dressing-table* /S. Maugham: Theatre/.

Невласне-пряма мова – це взаємодія мови автора і мови персонажа, при якій слова персонажа передаються через оповідь автора [38, с. 260-261]. У наведеному нижче ІОІ автор за допомогою невластне-прямої мови включає думку персонажа про обговорювану деталь інтер'єру: (108) *Though it was supposed to be Michael's private sitting-room – "a fellow wants a room where he can get away by himself and smoke his pipe" – it was chiefly used as a cloak-room when they had guests* /S. Maugham: Theatre/. Ця різнопланова сітка корелює з елементами темпоральної сітки – ЧФ теперішнього на тлі ЧФ минулого.

Різнопланова біПС сітка має місце й у випадку особистого звернення автора до читача, за допомогою чого монологічна оповідь від 3-ї особи переходить у діалог. Подібне звернення може бути включено в ІОІ за допомогою особових займенників *we* та *you*. Пор.: (109) *What we know of foot-rests, swivel-back chairs, dinning-rooms for the girls, clean aprons and curling irons supplied free, and decent*

cloak room, were unthought of /T. Dreiser: *Sister Carry*/; *It was cheap bazaar stuff, and you wondered how anyone had thought it worth bringing home* /S. Maugham: *Theatre*/.

Таким чином, персональне аранжування IOI в художньому дискурсі дозволяє говорити про три основних типи ПС: моноперсональну, біперсональну однопланову та біперсональну різнопланову. Однак, обидва різновиди персонального аранжування IOI чи як не найкраще підтверджують думку про те, що вивчення мови як поверхневої структури, яка фіксує у своєму складі модель сучасного світу, допомагає вивчити свідомість людини [187, с. 7].

У предикативній організації IOI домінує біперсональна однопланова ПС, що зумовлено, перш за все, специфікою IOI, жанровою особливістю мікротекстів, які полягають в монологічності оповіді, а також у наявності додаткових суб'єктів оповіді – предметів інтер'єру. При цьому реєстр персонажного мовлення має суттєвий вплив на побудову біперсональної різнопланової ПС, а біперсональність стає інгерентною властивістю IOI, яка засвідчує не просто свою особову монополію в IOI, а й ту істину, що IOI має пряме відношення до антропосфери: яким би не було зображення інтер'єру, воно не обходиться без *homo loquens*: за будь-яким, здавалося б, накопиченням бездушних предметів стоїть людина, яка перетворює інтер'єр у щось персоніфіковане.

3.1.2. Модальна сітка. Модальність є другою стороною предикативності. Попри очевидну неоднозначність у розумінні модальності різними науковцями, не можна не погодитися з В.В. Виноградовим в його думці про те, що різні її трактування зводяться до єдиного знаменника: "категорія модальності належить до числа основних, центральних мовних категорій, які в різних формах виявляються в мовах різних систем" [45, с. 57]. Тож є сенс приєднатися до офіційної точки зору, яка оголошує модальність "функціонально-семантичною категорією, що виражає різні види відношення висловлення до дійсності, а також різні види суб'єктивної кваліфікації повідомлюваного" [336, с. 303]. У цьому сенсі вона є другим елементом у системі координат "*ego/я – hic/тут – nunc/тепер*", який сприяє локації інтер'єру у просторі дійсного чи недійсного. Власне суб'єктивне ставлення

мовця до того, що він повідомляє, є ключовим у цій дефініції. Для нас воно є центральним у розумінні категорії модальності в цілому та відносно ІОІ зокрема.

Беручи до уваги той факт, що модальність явно або неявно висловлює додаткову інформацію про ступінь обґрунтованості тексту, його логічний або фактичний статус, про його регулятивні або оцінні характеристики [97, с. 94], логічно припустити, що модальна сітка (МС) являє собою систему сигналізування індивідуально-авторського ставлення до повідомлюваного. Осягнення модальної сітки ІОІ уможлиблюється у площині реальності, нереальності, можливості, необхідності, що зводиться в кінцевому рахунку до засобів їх об'єктивного та суб'єктивного маркування, як це й передписує традиційний поділ модальності в наукових та академічних граматиках [101; 171; 195; 247; 305].

Об'єктивна ("основна") модальність вважається явищем глобального для речення порядку, за допомогою якого мовець встановлює відношення висловлення до дійсності [88, с. 68], насамперед з точки зору реальності-ірреальності. Головний засіб вираження такого відношення – категорія способу, що, як відомо, є "вмонтованою" у присудок (звідси й інша її назва – внутрішня модальність). Форми дійсного способу (індикатив) відбивають значення реальності повідомлюваного та на цій основі протиставлені формам умовного (суб'юнктив), бажаного (оптатив) і спонукального (імператив, директив) способів, які асоціюються зі значенням ірреальності.

Суб'єктивна модальність, втілюючи відношення мовця до ступеня істинності свого висловлення [164, с. 78], сигналізується різноманітними маркерами, розташованими поза присудком (зовнішня модальність) і покликаних верифікувати думку з огляду на її вірогідність, припустовість, сумнівність (епістемічна М), можливість (алетична М), необхідність, обов'язковість, повинність (деонтична М), оцінку (аксіологічна М). Для цього мова виробила цілий арсенал відповідних засобів: модальні дієслова (be to, could, would, might, must, can), дієслова з модальним значенням /МЗ/ (look, seem, sure, want, suppose, suggest, think), модальні слова і частки (certainly, obviously, evidently, possible, undoubtedly, perhaps, surely, maybe), вставні фрази типу (s)he thought та ін.

Представленість в IOI засобів внутрішньої та зовнішньої модальності зведена в табл. 3.1. Вона показує, що матеріал чітко розмежовує дві групи: самодостатні IOI, які не мають жодних маркерів суб'єктивної модальності (66%), і не-самодостатні IOI (34%) – ті, в яких має місце комбінаторика об'єктивних і суб'єктивних засобів. Модальна сітка перших є суто індикативною, других – комбінованою, перші є моно-, другі – полімодальними (див. Додаток Ж-3).

Таблиця 3.1.

Використання засобів вираження модальності в IOI

Засоби вираження модальності		Абсолютна кількість IOI	Відносна кількість IOI
<i>Засоби об'єктивної модальності, наявні в IOI</i>			
Мономодальні IOI		988	66 %
Полімодальні	<i>Засоби суб'єктивної модальності, наявні в IOI</i>		
	Модальні дієслова	242	16 %
	Дієслова з МЗ	165	11 %
	Модальні слова і частки	84	6 %
	Вступні фрази з МЗ	21	1 %
<i>Разом</i>		<i>1500</i>	<i>100%</i>

Засоби суб'єктивної модальності є вторинними, комплементарними, додатковими по відношенню до засобів об'єктивної модальності [195, с. 22], які є первинними і обов'язковими для кожного речення. Це стосується й тих речень, певна констеляція яких утворює IOI, а сумарний модальний візерунок – їх модальну сітку. Остання характеризується певними особливостями. По-перше, об'єктивна модальність в ОІО пов'язана на 98% з дійсним способом, 2% речень оформлені суб'юнктивом, що не є статистично значущим, а імператив взагалі не використовується. По-друге, у 66% ОІО відсутні засоби суб'єктивного маркування модальності і в цьому сенсі вони є мономодальними, а точніше – індикативно-модальними. По-третє, лише одна третина IOI (34%) має у своєму складі засоби суб'єктивної модальності, серед яких переважна більшість – модальні дієслова (16%) та дієслова з модальним значенням (11%). По-четверте, всі 34% засобів зовнішньої

модальності комбінуються з індикативом, утворюючи групу т. зв. полімодальних IOI. Таким чином, модальна сітка IOI постає як явище двоєдиного порядку, утворене $\frac{1}{3}$ мономодальних і $\frac{2}{3}$ полімодальних описів (рис. 3.3).

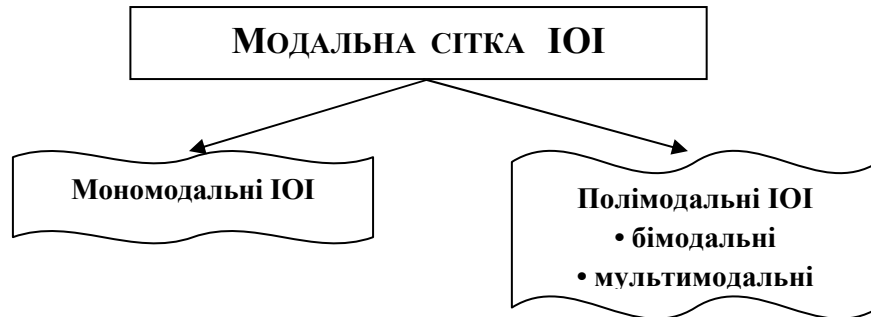


Рис. 3.3. Різновиди модальності в IOI

Мономодальні IOI, складаючи 66% матеріалу (Додаток Ж-3), є мікротекстами модальності одного плану, а точніше – надфразовими єдностями, оформленими одними лише засобами внутрішньої модальності з повною відсутністю зовнішніх. Цей тип порозуміває об’єктивність опису з претензією на його відповідність реальному стану речей. IOI, в яких автор уникає сигналів свого суб’єктивного ставлення до повідомлюваного, пов’язані з технікою об’єктивації. Пор.: (110) *The new floor lamp with its rose-silk shade is in place, a coloured paper lantern conceals the broken light fixture in the ceiling, new billowing white curtains are at the windows, chintz covers are on chairs and sofa, a pair of new sofa pillows make their initial appearance. Open boxes and tissue paper are scattered on the floor. LAURA stands in the middle with lifted arms while AMANDA crouches before her, adjusting the hem of the new dress, devout and ritualistic* /W. Tennessee: Glass/.

Застосована в цьому пасажі техніка об’єктивації створює враження незалежного від автора існування інтер’єру у внутрішньому просторі. У такий спосіб він подається як інтер’єр первинного виміру, тобто як архітектурний феномен, який існує сам по собі, ніби без авторського опрацювання в художній формі. Зрозуміло, що для цього автор ретельно уникає будь-яких сигналів свого суб’єктивного ставлення. Це з одного боку. А з іншого, – він маркує своє повідомлення виключно дієсловами-присудками в індикативі, бо умовний спосіб тут є неприйнятним в силу його ірреальності, а про наказовий спосіб йтися взагалі не може,

адже КМФ "опис" несумісна з директивними інтенціями: не можна спонукати те, що не належить до антропосфери.

Однак, попри той факт, що дійсний спосіб домінує в цій моделі, трапляються випадки оформлення "присудкового каркасу" IOI дієсловами умовного способу (111): *In the third room, or parlor, was a piano, a heavy piano lamp, with a shade of gorgeous pattern, a library table, several huge easy rockers, some dado book shelves, and a gilt curio case, filled with oddities. Pictures were upon the walls, soft Turkish pillows upon the divan footstools of brown plush upon the floor. Such accommodations would ordinarily cost a hundred dollars a week* /Т. Dreiser: Sister Carry/. У цьому пасажі автор подає опис кімнати за допомогою дієслів в індикативі, не виказуючи свого суб'єктивного ставлення до інтер'єру. Лише в останньому реченні IOI він використовує 2-й тип умовного речення, щоб висловити припущення відносно вартості такого житла. Проте IOI з умовним способом зустрічаються вкрай рідко (лише 2 %).

Авторське ставлення до повідомлюваного (IOI) виявляється прихованим, адже дійсний стан сам по собі, без свого доукомплектування засобами суб'єктивної модальності сигналізує лише режим реальності, тобто відповідність дійсності. На тлі малоінформативності мономодальної техніки аранжування IOI полімодальні IOI є не просто повноінформативними, а подекуди й надлишково інформативними. Авторське ставлення в них є чітко експлікованим.

Полімодальні IOI, складаючи 34% матеріалу (Додаток Ж-3), суть КМФ двошарового порядку, оскільки в них відбито таку рефлексію автора, яка вважає апріорі наявні у присудку індикативні сигнали недостатніми для відображення його ставлення (оцінки) щодо описуваного, тобто як неадекватні його задуму. В такому випадку автор залучає засоби зовнішньої модальності. У результаті виникає своєрідний модальний симбіоз, нашарування вигаданого на дійсне, зовнішнього на внутрішнє, суб'єктивного на об'єктивне.

Симбіоз об'єктивного та суб'єктивного є іншою важливою технікою художнього опису – суб'єктивацією. Техніка суб'єктивації авторського ставлення до повідомлюваного залежить від кількості та якості засобів зовнішньої модальнос-

ті, нашаровуваних на внутрішню. У своєму найвиразнішому вигляді вона реалізується у вигляді двопланової моделі, де на тлі індикатива чітко проглядається якийсь один сигнал авторського ставлення – чи то можливість, чи то необхідність, чи ще щось.

Зазначена модель модального аранжування IOI (її можна назвати **бімодальною**) є найпростішим і водночас найвиразнішим способом комбінування модальних значень, оскільки базовим її шаром слугує дійсний спосіб дієслова-присудка (модальна константа), а надбудовою – якийсь один із перелічених у таблиці. 3.1 засобів, що слугує варіативною перемінною моделі.

Зокрема, найпоширенішим способом бімодального аранжування IOI є комбінація "індикатив + модальне дієслово" (112): *For here on this very same floor, but beyond the immense office room through which he had passed, was another much larger room filled with rows of bins, facing aisles not more than five feet wide, and containing, as Clyde could see, enormous quantities of collars boxed in small paper boxes, according to sizes* /Th. Dreiser: AmerTr-1/. У цьому IOI модальне *could* висловлює алетичну можливість, здатність людини до певної дії. При цьому людина виступає у двох іпостасях – наратора (споглядач) і персонажа (дійова особа). В такий спосіб вона роздвоюється: спостерігає інтер'єр ніби збоку і водночас знаходиться всередині нього. Така двоїстість уможливорюється значною мірою завдяки накладанню об'єктивної та суб'єктивної модальностей одна на одну.

Іншою доволі часто використовуваною модальною комбінацією є "індикатив + дієслово з модальним значенням" (*seem, suspect, permit, want*). Пор.: (113) *For soon the door was opened by a servant who took his coat and invited him into the very large room, which was very impressive. It seemed a very beautiful room. It contained so many handsome pieces of furniture and such rich rugs and hangings* /Th. Dreiser: AmerTr-2). Дієслово *seem* у цьому випадку сигналізує епістемічну модальність, виражаючи невпевненість мовця у повідомлюваній ним інформації.

Комбінацію модальних смислів "індикатив + модальне слово" можна проілюструвати на прикладі IOI (114) *There was a third room for possible use as a kitchen, where Drouet had Carrie establish a little portable gas stove for the prepara-*

tion of small lunches, oysters, Welsh rarebits <...> /T. Dreiser: Sister Carry/, в якому за допомогою модального possible розкривається відношення мовця до ступеня істинності свого висловлення. Зрозуміло, що кімната не велика і не є кухнею, але може бути використана для приготування їжі.

В інших IOI (115) *He paused a moment on the threshold, listening; but the house was quite still; evidently no one was coming to disturb him. He stepped softly into the room and locked the door* /E.L. Voynich: Gadfly/; (116) *On examination traces of blood were obviously seen upon the windowsill, and several scattered drops were visible upon the wooden floor of the bedroom* /A. C. Doyle: Sherlock/ модальні слова evidently та obviously є засобами вираження зовнішньої модальності, які передають вірогідність або впевненість дії, вираженої присудком.

Зазначимо, що в модальній сітці цих та інших IOI має місце не довільне, а вибіркове нашарування на індикатив різних суб'єктивно-модальних значень. Ця вибіркковість схильно ставиться до атлетичної та епістемічної модальностей, але повністю нехтує чи навіть відштовхує деонтичну. Очевидно, це має ті ж самі причини, які накладають заборону на використання в IOI імперативів.

Закономірність, згідно з якою МС описів інтер'єру цурається деонтичної модальності, поширюється й на решту матеріалу. Під рештою маємо на увазі певну множину тих IOI, в яких модальна перспектива виходить за межі описуваної вище бімодальності, стаючи **мультимодальністю**. Йдеться про два, три, а то й більше перемінних (варіативних компонент) моделі, комбінації яких між собою занадто важко піддаються алгоритмізації. Зокрема, тут радше можна говорити про тенденції, ніж про закономірності. Доволі помітною серед них є, по-перше, схильність МС не "переборщити" з модальним візерунком, а тому не переступати поріг тричленності. По-друге, не накопичувати різнорідні модальності, щоб запобігти суперечливому тлумаченню авторського ставлення до змальованого ним IOI. В першому випадку доволі поширеними є комбінаторні моделі на кшталт "індикатив + модальне слово + модальне дієслово", "індикатив + дієслово з МЗ + модальне дієслово", "індикатив + дієслово з МЗ + вступна фраза", "індикатив + дієслово з МЗ + модальна частка". У другому випадку йдеться про поглиблення, унаочнення, екс-

плікацію, комплементування обраної модальної лінії – атлетичної, епістемічної чи аксіологічної та про негласну заборону на їх комбінування між собою. Інакше, зрозуміло, може виникнути когнітивний дисонанс.

Заборона на використання модальних перемінних різного значеннєвого статусу поширюється й на IOI з *більш ніж двома* такими перемінними, яких хоча й небагато, але все ж таки вони трапляються в нашому матеріалі: (117) *Large sitting-room on the right side, perfectly furnished, with long windows almost to the floor, and those preposterous English window fasteners which a child could open. Behind there was nothing remarkable, save that the passage window could be reached from the top of the coach-house* /A. C. Doyle: Sherlock/, де модальне дієслово *could* сигналізує здатність персонажа до певної дії, причому його використання на базі умовного способу в комбінації з аксіологічним *perfectly* робить модальний візерунок IOI іще більш яскравим.

В IOI (118) *We have some very elegant rooms at present which we would like to have you look at, if you have not made up your mind where you intend to reside for the summer. Our apartments are perfect in every detail – hot and cold water, private baths, special hall service for every floor, elevators, and all that. You know what our restaurant is* /T. Dreiser: Sister Carry/ на тлі індикативу домінує аксіологічна модальність, покликана не тільки виразити позитивне ставлення мовця (автор устами персонажа), але й прорекламувати інтер'єр. Третій модальний компонент (*would like*) органічно посилює цю настанову.

Таким чином, комбінування різних модальних значень і використання різних модальних маркерів сприяє тому, що модальний візерунок IOI хоча й набуває дещо ускладненого вигляду, але завдяки йому (комбінуванню) індивідуально-авторське ставлення до повідомлюваного стає максимально прозорим, експліцитним і унаочненим.

Говорячи про модальну сітку, не можна не згадати про те, що більшість науковців схильні вважати КМФ "опис" текстовим фрагментом з єдиним модальним планом (як і з єдиним темпоральним) [38, с. 75-78; 84, с. 119; 92, с. 9; 138, с. 42]. Однак аналіз показує, що це так і не так. Єдність модального плану є дійс-

ною для окремо взятого IOI, але для різних IOI і, відповідно, для всього їх масиву, він є настільки різноманітним, що іноді не піддається упорядкуванню. Це відбувається за рахунок комбінування сигналів об'єктивної модальності, яка є константою МС, і суб'єктивної, яка є варіативною перемінною МС. Константа задає наскрізний індикативний характер оповіді, що є єдиним маркером модальності для одних IOI (мономодальні IOI), а для інших та стає тією платформою, на яку надбудовуються вторинні модальні значення – алетичні, епістемічні, аксіологічні (полімодальні IOI). При цьому мова накладає заборону на використання в ОІО деонтичної модальності. Загалом же описи інтер'єру є насамперед індикативними описами – такими, що тяжіють до зображення позамовного світу в термінах об'єктивного стану речей (66%), а тому й є скупими на суб'єктивні характеристики (34%) повідомлюваного.

3.1.3. Темпоральна сітка. Зазвичай темпоральність визначається як семантична категорія, що охоплює усі значення часу. Вважається, що людина членує час на окремі відрізки, пов'язуючи їх із поняттями протяжності – тривалості й нетривалості, повільності й швидкості, початку й кінця, одночасності й різночасності [342, с. 706]. Час є "функціонально-семантичною категорією, яка виражає сутність фізичного та філософського його аспектів, що реалізується різними засобами: сукупністю граматичних, лексичних і комбінованих засобів, де ядром темпоральності є граматичний час" [37, с. 19].

Лінгвістика не вважає ідентичними поняття часу та поняття темпоральності. Категорія часу є для неї феноменом філософського порядку, який, будучи екстрапольованим на мову, стає лексико-граматичною категорією темпоральності (лінгвістичний час), що володіє планом змісту і планом вираження. Стосовно останнього доцільно розрізнити час, виражений у лексичний спосіб (часові іменники, прикметники, прислівники), та час, виражений у граматичний спосіб (час, "вбудований" у дієслово-присудок). І перший, і другий є "відображенням тимчасової локалізації якої-небудь події" [188, с. 148].

Лінгвістичний час є й будівельним матеріалом для дискурсивного часу, де він набуває відповідного профілю у вигляді ділового, публіцистичного, політичного, рекламного, педагогічного та звичайно ж художнього часу. При цьому художній час не ідентичним граматичному, бо "може бути об'єктом філософських роздумів автора, який намагається осмислити описувану історичну епоху і дати синтез цієї епохи як етапу рушійної історії людства" [211, с. 14].

Художній час базується на порушенні послідовності подій. У зв'язку з цим лінійність і логічність викладу – рідкісна ознака художнього твору. Весь часовий континуум тексту не може бути відображеним у точній відповідності з реальним часом. Художній час – це "форма буття ідеального світу естетичної дійсності, часовий континуум зображуваних явищ, відмінний від реального просторово-часового континууму" [211, с. 14]. Художній час безперервний, тому що в художніх творах наявна послідовна зміна фактів і подій щодо часу і простору. Однак художній континуум "розбивається на окремі епізоди (кадри), але наявність категорії когезії дає можливість сприймати весь текст як процес" [54, с. 89].

На думку М.П. Брандес, темпоральне аранжування КМФ "опис" зводиться до факту співіснування предметів та їх ознак. У той же час воно використовується для докладної передачі стану дійсності. Для "опису" притаманна однотиповість форм присудка, яка водночас є й основним показником статичності КМФ. Вона виділяє три їх типи: описи з єдиним планом теперішнього часу, описи з єдиним планом минулого часу та номінативні описи [38, с. 83].

У нашому розумінні ТС постає як фіксація / локація інтер'єру в часі (третій член системи координат "ego/я – hic/тут – nunc/тепер"). Спостереження показують що ТС інтратекстових ОІ корелює переважно з однією часовою формою (ЧФ) – найчастіше з ЧФ простого минулого або ЧФ теперішнього. При цьому нюансування різних темпоральних відтінків відбувається за допомогою включення до ТС інших ЧФ, що вказують на деталі опису інтер'єру, причому їх кількість варіюється. Загальна організація темпоральної сітки IOI спирається на три моделі: ТС теперішнього часу, ТС минулого часу, ТС комбінована (див. рис 3.4).

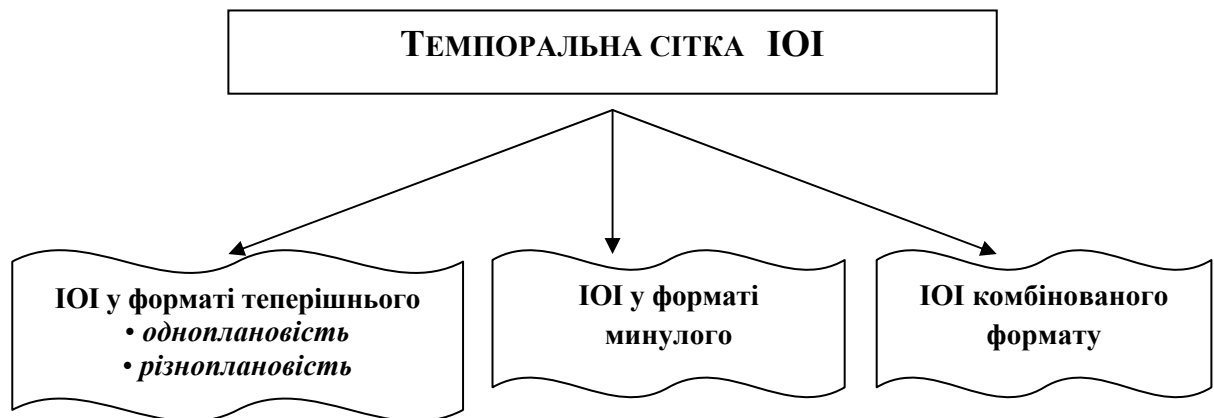


Рис. 3.4. Темпоральна організація IOI

Форми теперішнього часу використовуються в IOI лише у широкому контексті, коли в ході опису план минулого чітко окреслено. Дієслівна ЧФ теперішнього в такій ситуації має суто логічний характер і висловлює тривалий стан, звичайно виконувані дії або його "позатемпоральний стан" (термін М.П. Брандес [38, с. 83]). Темпоральна сітка IOI в більшості випадків конституюється на базі минулого, що є відрізком часу, який передує теперішньому і не включає момент мовлення [88, с. 52]. Такі дієслівні форми створюють загальну картину минулого та будують широку просторову перспективу.

Темпоральна сітка IOI має не довільну природу, а створюється за алгоритмом, в основі якої лежать дві опозиції – гомогенність і гетерогенність. Гомогенність є усталеним способом опису IO в режимі однієї часової перспективи за двома патернами – "теперішнє" vs "минуле". Тут немає місця майбутньому, бо згідно законів логіки і просто здорового глузду воно не може характеризувати описи інтер'єру чи пейзажу як такі, що їх ще не створено. Гетерогенна опозиція заснована на ідеї того, чи є ЧФ, використовувані в одному й тому ж IOI, єдиного плану, чи різного (див. рис. 3.5).

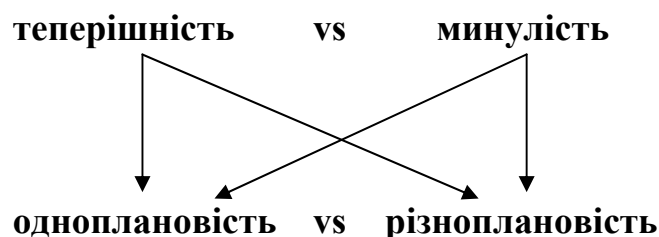


Рис. 3.5. Матриця опозицій, релевантних для темпоральної сітки IOI

Зазначені вище опозиції дозволяють виокремити й описати темпоральний візерунок об'єкта нашої уваги за чотирма схемами: а) IOI теперішнього однопланового, б) IOI теперішнього різнопланового, в) IOI минулого однопланового, г) IOI минулого різнопланового. Проте цей розподіл може мати й іншу конфігурацію, якщо на передній план поставити кількість і якість ЧФ: а) IOI однопланові минулі, б) IOI однопланові теперішні, в) IOI різнопланові минулі, г) IOI різнопланові теперішні. При цьому слід розрізняти сітки моно- та мультітемпоральні. До перших належать всі однопланові IOI, до других – лише різнопланові, але лише ті, що будуються з використанням більше трьох часових форм. Крім того, в IOI трапляється й патерн змішаної сітки.

Патерн "ТС теперішнього" є найбільш репрезентативним у нашій вибірці. Він складає 67% дібраного матеріалу, тобто понад $\frac{2}{3}$ корпусу (див. Додаток Ж-4), що засвідчує не просто його преферентне використання в IOI, а його схильність до свого аранжування в перспективі актуального теперішнього.

Однопланова ТС теперішнього пов'язана з необхідністю використання однієї ЧФ теперішнього в IOI (47% всього корпусу). Найчастіше тут фігурує Present Simple. Пор.: (119) *The results are astonishing. The new floor lamp with its rose-silk shade is in place, a coloured paper lantern conceal the broken light fixture in the ceiling, new billowing white curtains are at the windows, chintz covers are on chairs and sofa, a pair of new sofa pillows make their initial appearance <...> /W. Tennessee: Glass/. Цей фрагмент є прикладом IOI з єдиним планом теперішнього, на що вказують дієслівні ЧФ (are, conceal, make) і що створює ефект статичності, а точніше – уповільненого споглядання референтного простору та об'єктів, які його наповнюють.*

Аналогічне стосується й IOI (120) *Halfway down a by-street of one of our New England towns stands a rusty wooden house, with seven acutely peaked gables, facing towards various points of the compass, and a huge, clustered chimney in the midst. The street is Pyncheon Street; the house is the old Pyncheon House; and an elm-tree, of wide circumference, rooted before the door, is familiar to every town-born child by*

the title of the Pyncheon Elm /G. Gissing: Demos/. ЧФ Present Simple дає загальну часову орієнтацію дії та співвідносить опис зі сферою теперішнього. Прикметники *new, old, town-born* відбивають часову позицію автора (мовця), що разом з ЧФ підсилює загальну канву сприйняття теперішнього.

У наступному пасажі план теперішнього розширюється і набуває деякої тривалості. Автор описує картину такою, як він її бачить у момент мовлення: (121) *Wanley consists in the main of one long street; the houses are stone-built, with mullioned windows, here and there showing a picturesque gable or a quaint old chimney* <...> /G. Gissing: Demos/.

Різнопланова ТС теперішнього (20%) корелює з ідеєю домінування однієї ЧФ з включенням додаткових ЧФ теперішнього для відображення темпоральних властивостей всього текстового фрагмента. В IOI представлена щонайменше трьома моделями.

Модель "Present Simple + Present Progressive" пов'язана зазвичай з зображенням тривалої дії, яка відбувається в теперішньому. Пор.: (122) *The new floor lamp with its shade of rose-coloured silk gives a soft, becoming light to her face, bringing out the fragile, unearthly prettiness which usually escapes attention. There is a steady murmur of rain, but it is slackening and stops soon after the scene begins; the air outside becomes pale and luminous as the moon breaks out* <...> /W. Tennessee: Glass/. Вона може бути пов'язаною і з необхідністю відображення певної активної дії на момент розвитку подій, постановки п'єси на сцені, внаслідок чого використання компонента тривалого часу в формі Present Progressive є логічним. Пор.: (123) *The apartment faces an alley and is entered by a fire-escape, a structure whose name is a touch of accidental poetic truth, for all of these huge buildings are always burning with the slow and implacable fires of human desperation* /W. Tennessee: Glass/.

Модель "Present Simple + Present Perfect" пов'язана з необхідністю сигналізувати дії, завершеної до певного моменту в теперішньому: (124) *We have some very elegant rooms at present which we would like to have you look at, if you have not made up your mind where you intend to reside for the summer. Our apartments are*

perfect in every detail – hot and cold water, private baths, special hall service for every floor, elevators, and all that... /T. Dreiser: Sister Carry/.

Дієслівна ЧФ Present Perfect вживається без додаткової вказівки на час вчинення дії, оскільки увага мовця звернена не на час її вчинення, а на результат, актуальний для моменту мовлення. (125) *It is a very fine old place, of red brick, softened by a pale powdery lichen, which has dispersed itself with happy irregularity, so as to bring the red brick into terms of friendly companionship with the limestone ornaments surrounding the three gables, the windows, and the door-place. But the windows are patched with wooden panes, and the door, I think, is like the gate – it is never opened. How it would groan and grate against the stone floor if it were! For it is a solid, heavy, handsome door, and must once have been in the habit of shutting with a sonorous bang behind a liveried lackey, who had just seen his master and mistress off the grounds in a carriage and pair /G. Eliot: Bede/.*

Модель "Present Simple + Present Perfect + Present Progressive" відбиває ідею подвійного аранжування актуальної для теперішнього дії: Present Perfect виражає дію, що мала місце безпосередньо перед моментом мовлення, а Present Simple вказує на результат цієї дії. Обидві вони закріплюються в IOI як деяка тривалість (Present Progressive). Пор.: (126) *AMANDA has worked like a Turk in preparation for the gentleman caller. The results are astonishing. The new floor lamp with its rose-silk shade is in place, a coloured paper lantern conceals the broken light fixture in the ceiling, new billowing white curtains are at the windows, chintz covers are on chairs and sofa, a pair of new sofa pillows make their initial appearance <...> /W. Tennessee: Glass/.*

Тож використання ЧФ при описах інтер'єру в патерні теперішнього вирізняється не тільки його абсолютним кількісним переважанням, але й гомогенністю використаних ЧФ в одному й тому ж IOI, зокрема Present Simple – центральної ланки презентного ряду. Більш того, ця ЧФ наявна і в усіх моделях гетерогенного використання ЧФ цього патерну (Present Simple + Present Progressive, Present Simple + Present Perfect, Present Simple + Present Perfect + Present Progressive).

Патерн "ТС минулого" займає в нашому матеріалі також значне місце – 30%. Використання ЧФ у його межах також може бути як одноплановим (вико-

ристання однієї форми минулого), так і різноплановим (включення в IOI декількох ЧФ на тлі домінуючого минулого).

Однопланова ТС минулого служить в IOI для тимчасової орієнтації читача в тексті, створення тимчасових рамок і передачі послідовності (по)дій, а також для створення художнього часу. Найбільш уживаною тут є ЧФ Past Simple – за її допомогою оформлено 18% дібраного матеріалу. У наступних пасажах Past Simple передає безпосереднє сприйняття інтер'єру в осягненні минулого: (127) *She dressed in the dark and went off to wash in the kitchen. The only water in the flat was there, and the bath was under the kitchen-table* /A. Heily: Moneychangers/. Часто в IOI однопланова ТС минулого може бути підсиленою лексично: (128) *It was a hot evening in June, and the windows stood wide open, with the shutters half-open for coolness* /E.Voynich: Gadfly/.

Різнопланова ТС минулого (12%), на відміну від однопланової, представлена в IOI більшою кількістю моделей, але комбінаторні можливості цих моделей засновані на одній-єдиній ЧФ – Past Simple.

Модель "Past Simple + Past Perfect" домінує серед інших моделей різнопланової ТС минулого. В ній фігурують ЧФ Past Perfect на тлі простого минулого Past Simple, використання якого зумовлено не вираженням завершеності дії до описуваного моменту в минулому чи її передуванням, а пов'язано з актуальністю повідомлюваного. Пор.: (129) *Carrie noted the elegantly carpeted and decorated hall, the marbled lobby, and showy waiting-room. It was such a place as she had often dreamed of occupying* /T. Dreiser: Sister Carry/.

У наступному пасажі Past Perfect вжито для пояснення дії, яка відбулася до певного моменту в минулому, що дозволяє зрозуміти факт створення відповідних елементів декору задовго до моменту, який змальовується: (130) *The mouldering tapestry, which, in his father's time, had half covered the walls of this stately apartment, and half streamed from them in tatters, had given place to a complete finishing of wainscot, the cornice of which, as well as the frames of the various compartments, were ornamented with festoons of flowers and with birds, which, though carved*

in oak, seemed, such was the art of the chisel, actually to swell their throats and flutter their wings /W. Scott: Lammermoor/.

Використання перфектної форми може бути мотивовано й наявністю об'єкта дії, в той час коли її суб'єктом виступає сам IOI: (131) *The pictures of the Lord Keeper's father and mother were also to be seen; the latter, sour, shrewish, and solemn, in her black hood and close pinnars, with a book of devotion in her hand; the former, exhibiting beneath a black silk Geneva cowl, or skullcap, which sate as close to the head as if it had been shaven, a pinched, peevish, Puritanical set of features, terminating in a hungry, reddish, peaked beard, forming on the whole a countenance in the expression of which the hypocrite seemed to contend with the miser and the knave* /W. Scott: Lammermoor/.

Модель "Past Simple + Past Progressive" пов'язана з використанням минулого подовженого часу для вираження тривалості дії в момент опису інтер'єру: (132) *That night the pretty little flat seemed a commonplace thing. It was not what the rest of the world was enjoying <...>* /T. Dreiser: Sister Carry/.

У наступному пасажі модель "Past Simple + Past Progressive" створює ефект безпосередньої присутності автора: (133) *I was in the front room standing opposite the fire place, the sun was shining through the window, streaming on to the rose-wood piano, showing up its beauty and in stark comparison the drabness of the room and all it held. I was taking no more lessons. The piano was going back* /S. Butler: Flesh/.

Модель "Past Simple + Past Perfect Progressive" відбиває прагнення автора підкреслити тривалість дії, що передує теперішньому моменту в минулому: (134) *The room was so still it seemed ghostlike. He heard the clock ticking audibly and half suspected that he had been dozing* /T. Dreiser: Sister Carry. ЧФ Past Simple описує момент, до якого розверталася інша подія, виражена Past Perfect Progressive.

Модель "Past Simple + Past Perfect + Past Progressive", в якій граматичні форми дієслів виражають не лише різні таксисні відношення в минулому, а й фіксують певні зміни у динаміці опису. Так, у наступному ОІО перед нами постає яскрава картина того, що вже відбулося (Past Perfect), і того, що ще продовжується (Past Progressive) на фоні минулого (Past Simple): (135) *In the next house someone*

was playing over and over again: 'La Donna mobile' on an untuned piano; and the little garden had fallen into shade, the sun now only reached the wall at the end, whereon basked a crouching cat, her yellow eyes turned sleepily down on the dog Balthasar. There was a drowsy hum of very distant traffic; the creepered trellis round the garden shut out everything but sky, and house, and pear-tree, with its top branches still gilded by the sun /J. Galsworthy: Forsyte-4/.

Використання часових форм в IOI в режимі минулого вирізняється певним комбінаторним алгоритмом, в основі якого – ЧФ Past Simple. Ця ЧФ утворює темпоральне підґрунтя однопланового опису в минулому та стає конструктивною основою для різночасового аранжування IOI, оскільки лише вона може комбінуватися з іншими ЧФ минулого – або з Past Perfect, або з Past Progressive, а то й з обома разом.

Патерн комбінованого формату "МультиТС" є найменш продуктивним (3%) порівняно з першими двома, що, мабуть, зумовлено загальною наративною настановою автора до оформлення КМФ "опис" в одній часовій площині. МультиТС вступають у протиріччя з цією настановою, використовуючи одночасно ЧФ теперішнього та минулого, хоча й на фоні однієї домінуючої ЧФ. Як правило, такими домінантами є Past Simple і Present Simple, які є водночас і конститутивними ЧФ попередніх двох патернів. У цьому сенсі вони є інваріантними, моделетвірними одиницями, які можуть вони виступати і в комбінаціях між собою, і тоді їх слід вважати варіативними конструктами моделі. Патерн "змішана мультиТС" може використовувати й ЧФ нестандартного часового континууму – зокрема, цитацію, коли поодинокі вкраплення ЧФ Past Simple і Present Simple сигналізують непорушні істини або безсумнівні аксіоми.

Загалом комбінаторних можливостей ЧФ у надрах цього патерну небагато, Серед них релевантними для нашого дослідження чотири.

Модель "Present Simple + Past Simple" є найпростішою формою поєднання двох темпоральних планів – теперішнього та минулого. За її допомогою здійснюється переключення персональних кодів. Так, в IOI (136) *The room that afternoon was full of such shy creatures, lights an shadows, curtains blowing, petals falling*

—things that never happen, so it seems, if someone is looking. The quiet old country room with its rugs and stone chimney pieces, its sunken book-cases and red and gold lacquer cabinets, was full of such nocturnal creatures /V. Woolf: Room/ використання Present Simple відбиває персонажне мовлення, а Past Simple – авторське, ніби маркуючи межу між персонажем і описом інтер'єру.

Модель "Past Simple + Present Perfect", навпаки, акцентує увагу на зв'язку теперішнього й минулого, де Past Simple виражає фон, на якому розгортаються події, а Present Perfect підкреслює їх результат, чинний на момент мовлення: (137) *A cut-glass chandelier filled with lighted candles hung like a giant stalactite above its centre, radiating over large gilt-framed mirrors, slabs of marble on the tops of side-tables, and heavy gold chairs with crewel worked seats. Everything betokened that love of beauty so deeply implanted in each family which has had its own way to make into Society, out of the more vulgar heart of Nature* /J. Galsworthy: Forsyte-1/.

Модель "Past Simple + Past Perfect + Present Simple" базується на домінуванні ЧФ Past Simple з окремими вкрапленнями Past Perfect і Present Simple. Вона навіяна одноманітним хронотопом (ІОІ в минулому) з окремими згадками про події, вже завершені до моменту мовлення, і вказівок на їх тривалість у теперішньому. Пор.: (138) *In the view of a certain stratum of society, Carrie was comfortably established-in eyes of the traveling, beaten by every wind and gusty sheet of rain, she was safe in a halcyon harbor. Drouet had taken three rooms, furnished, in Ogden Place, facing Union Park, on the West Side. That was a little, green-carpeted breathing spot than which, today, there is nothing more beautiful in Chicago* /T. Dreiser: Sister Carry/.

Модель "Present Simple + Past Simple + Past Perfect + Past Progressive" певною мірою є відбиттям попередньої, оскільки в ній також відбито ідею розмежування персонажного та авторського мовлення. Перше належить плану панхронного теперішнього, а друге – плану минулого. При цьому план минулого ніби розподіляється за таксисним принципом на підставі чинника "тривалість". Пор.: (139) *How well do I remember her parlour half filled with the organ which her husband had built, and scented with a withered apple or two from the pyrus japonica that grew outside the house; the picture of the prize ox over the chimney-piece, which Mr Pontifex*

himself had painted; the transparency of the man coming to show light to a coach upon a snowy night, also by Mr Pontifex; the little old man and little old woman who told the weather; the china shepherd and shepherdess; the jars of feathery flowering grasses with a peacock's feather or two among them to set them off, and the china bowls full of dead rose leaves dried with bay salt /S. Butler: *Flesh*/. У цьому IOI увага акцентується насамперед на минулому, проте це відбувається на тлі теперішнього, заданого ретроспективною семантикою предиката *remember* (персонажне мовлення), а далі слідує різні ЧФ минулого (авторське мовлення). В такий спосіб IOI, часовий візерунок яких пов'язаний з мультітемпоральністю, відбивають багатовимірність і нерівномірність художнього часу.

Думка про те, що використання ЧФ у дискурсі зумовлюється "загальною тенденцією до заощадження мовних ресурсів і мовленнєвих зусиль, що сприяє аранжуванню часової інформації в матеріально спрощеній, а тому і в оптимально сприятливій для декодування формі" [174, с. 240], є релевантною і для художнього дискурсу. Більш того, є всі підстави вважати, що не менш релевантною вона й для інтратекстових описів, у т.ч. й для IOI, художній час в якому найчастіше базується на порушенні послідовності подій, у зв'язку з чим лінійність і логічність викладу можна вважати рідкісною його ознакою. Темпоральний малюнок IOI не може бути відображенням у повній відповідності з реальними часовими параметрами описуваних подій.

Темпоральна сітка IOI, представлена трьома патернами теперішнього, минулого та змішаного, пов'язана насамперед з двома простими ЧФ – *Present Simple* і *Past Simple* при домінуванні першого та при загальному переважанні плану теперішнього. Така закономірність висвічує важливу конструктивну роль ЧФ теперішнього в темпоральному аранжуванні будь-яких інтратекстових описів, а то й провідних КМФ.

3.2. Синтаксична організація інтратекстового опису інтер'єру

З огляду на синтаксичну організацію IOI звертає на себе увагу специфіка використання простих і складних речень і преферентні синтаксичні моделі. Вже у першому наближенні до об'єкта нашої уваги видно, що кількість IOI, оформлених виключно простим реченням, складає 41%, тоді як складним – 49%, решта (10%) – комбінованим (Додаток К-1). Це означає, що IOI мають тенденцію до свого аранжування складнореченнєвими структурами, які домінують саме тому, що сприяють більш виразному втіленню результатів спостереження автора над внутрішнім оздобленням житлового простору людини.

3.2.1. Специфіка використання простого речення. Просте речення є елементарною синтаксичною одиницею, яка складається з головних членів, об'єднаних предикативним зв'язком, і наявністю другорядних членів – валентно обов'язкових (облігаторні, зумовлені структурною схемою речення) та валентно факультативних (не зумовлені структурною схемою речення). М.Я. Блох визначає сутність простого речення на основі предикативних ліній: у простому реченні – одна предикативна лінія (*monopredicative*), у складному – декілька (*poly-predicative*) [247, с. 268].

Просте речення лежить в основі інших синтаксичних побудов будь-якої складності [88, с. 165]. При цьому специфіка простого речення в IOI вирізняється повнотою використовуваних структур, а редукція, компресія, еліпс та інші техніки скорочення його матеріального обсягу трапляються тут у мінімальному обсязі. Очевидно, це пов'язано з тим, що КМФ "опис", до якої належить інтер'єр, прагне до найповнішого й найдетальнішого зображення свого предмета [138, с. 45]. Це напряду стосується й опису внутрішнього облаштування житлового приміщення [142, с. 164].

Натомість в IOI широкого використання набуває протилежна техніка синтаксичного оформлення – ускладнення за рахунок синтезу, що передбачає включення (інклюзію) різного роду "другопредикативних структур" [115, с. 11] до

складу простого речення, яке є першопредикативною структурою. Більш того, навіть безвідносно до свого другопредикативного ускладнення прості речення тяжіють в IOI до свого поширення другорядними членами – як структурно необхідними, так і структурно факультативними.

Ці дві тенденції – поширення другорядними членами та ускладнення другопредикативними структурами – доцільно покласти в основу алгоритму аналізу синтаксичного аранжування IOI засобами простого речення. Не можна не помітити й іншої тенденції – майже повна відсутність IOI, оформлених простим непоширеним реченням.

Інtrateкстові OI, оформленні *простими реченням поширеної структури*, переважають майже на третину (71% – Додаток К-1). Ці цифри зумовлені специфікою АХД, реципієнтом якого є широке коло читачів, що вимагає "розусладження" синтаксичних структур, оскільки відомо, що будь-яка складність когнітивно обтяжує органічне сприйняття художнього тексту.

Наприклад, наступний IOI подано як ланцюжок простих речень, перше серед яких сигналізує про те, що оповідь буде продовжено в наступних реченнях: (140) *The whitewashed room was pure white. The methodical book-keeping was in peaceful progress. Some distant howler was hanging against a cell door* /G. Meredith: Richmond/. У фрагменті (141) IOI введено конструкцією *there was*: (141) *There was a small round table before the window, supporting wax fruit under a glass case. There was a hearthrug with a dazzling pattern of imaginary flowers. On the blue cloth of the middle table were four showily-bound volumes, arranged symmetrically. On the head of the sofa lay a covering worked of blue and yellow Berlin wools. Two arm-chairs were draped with long white antimacassars* /G. Meredith: Richmond/.

Синтаксична організація простого речення у складі IOI вирізняється певною структурною різноманітністю. Тут спостерігається використання простих поширених речень для констатації певного факту. Прості речення у складі IOI доволі часто поширюються за рахунок різних прийомів і технік – зокрема, за рахунок поширення присудка і підмета, а також за рахунок однорідних членів.

Просте речення з поширеним присудком є доволі продуктивним засобом аранжування IOI. Найчастіше це відбувається за допомогою фазисних і каузативних дієслів. Так, у IOI-пасажі (142) *It seemed a very beautiful room. It contained so many handsome pieces of furniture and such rich rugs and hangings* /T. Dreiser: AmerTr-2/ іменний присудок складається із дієслова *to seem* у значенні 'виглядати' та іменної частини.

Інtrateкстові OI, оформлені простим реченням з поширенням підмета, спираються як правило, на словосполучення: (143) *Out of these deep surrounding shades rose high, and glared white, the piled-up mattresses and pillows of the bed, spread with a snowy Marseilles counterpane* /Ch. Bronte: Eyre/; (144) *Solid mahogany furniture and heavy lace curtains were decrepit* /Ch. Dickens: Dombey/.

Доволі часто оптимальне подання "інтер'єрної" інформації вимагає поширення обох головних членів – і підмета, і присудка: (145) *The shelves and cupboards were a real museum of little ornaments.* /Ch. Dickens: Dombey/; (146) *The walls and ceiling of the room were perfectly black with age and dirt* /Ch. Dickens: Twist/.

Ті ж самі екстралінгвальні засади синтаксичного оформлення IOI лежать і в основі поширення простого речення однорідними членами. Наприклад, у (147) *She had pasted two different wallpapers on her four walls, had bought curtains of another style, had taken away a lot of ornaments* /J. Conrad: Foster/ використано однорідні присудки, що відносяться до одного слова (she). А в пасажі (148) *It was a suitable dwelling with the gaunt furniture, the bare ceiling, the naked walls* /J. Conrad: Nostromo/ три однорідні поширені додатки, пов'язані з складеним іменним присудком. Пор. далі: (149) *His room was simply furnished, a double bed in some rather clumsy rural attempt at an Empire style, a walnut wardrobe riddled with worm, a chair, an old chaise-longue with tired green upholstery, a gilt mirror, stains on the mercury* /J. Fowels: Tower/.

Інtrateкстові OI, оформленні **простими реченням ускладненої структури**, є менш продуктивним способом аранжування IOI (29% – Додаток К-2), очевидно, за рахунок того, що втілюють дещо більш складний спосіб вираження

думки. Найпоширенішим засобом тут виступають інфінітив, герундій та партиципні звороти, а також парантеза. Пор.:

- IOI, оформлені простим реченням з включенням інфінітиву: (150) *The ceiling was blackened, to prevent its colour from being injured by the flaring of the lamps* /Ch. Dickens: *Twist*/ (інф. у функції додатка до присудка);

- IOI, оформлені простим реченням з включенням першопартиципного звороту: (151) *In the corner between the bookcase and the wall there stood a tall green safe, the firelight flashing back from the polished brass knobs upon its face* /A.C. Doyle: *Sherlock*/ (партицип у функції обставини способу дії);

- IOI, оформлені простим реченням з включенням другопартиципного звороту, наприклад, у функції атрибута : (152) *Every chandelier or lustre, muffled in holland, looked like a monstrous tear* /Ch. Dickens: *Dombey*/;

- IOI, оформлені простим реченням з включенням герундіального звороту: (153) *You reached the door of the bedroom by edging between the oblong table, the kitchen table and the head of the saddle, the bedroom in which I slept with my mother on a flea-ridden feather mattress, against which, with my conscripted assistance, she waged a fruitless war for years* /J. Conrad: *Nostromo*/ (тут вжито форму Indefinite Gerund Active).

Особливо вживаною в синтаксисі IOI є парантеза (вставна конструкція) – слово або словосполучення, яка не має помітних синтаксичних зв'язків з рештою членів речення і виражає лише відношення того, хто говорить до того, що він висловлює [223, с. 294]. Вставні конструкції дозволяють авторові ніби змінювати кут зору, узагальнювати або конкретизувати опис. Так, у пасажі (154) *At the end of Tom's opening commentary, the dark tenement wall slowly reveals (by means of a transparency) the interior of the ground floor Wingfield apartment* /W. Tennessee: *Glass*/ парантезу вжито в пояснювальній функції. Наступні ж фрагменти ілюструють її використання на тлі суб'єктивно-оцінного субстрату: (155) *The walls had been panelled (at cost price) by a good decorator and on them hung engravings of theatrical pictures by Zoffany and de Wilde* /W.S. Maugham: *Theatre*/; (156) *I used to do odd jobs for Aunt Annie, Uncle Dick taught me. I wasn't bad at*

carpentering and so on, and I fitted out the room very nicely, though I say it myself. After I got it dried out I put several layers of insulating felt and then a nice bright orange carpet (cheerful) fitting the walls (which were whitewashed) /J. Fowels: Collector/.

Таким чином, просте речення є важливою формою аранжування IOI. На тлі майже повної відсутності IOI, оформлених простим непоширеним реченням, вони тяжіють до свого поширення (другорядними членами) та ускладнення (друго-предикативними структурами). Просте речення у складі IOI може бути конкретизованим за рахунок поширення підмета, присудка та однорідних членів. Може воно бути й ускладненим за рахунок парантези і друго-предикативних зворотів – інфінітивних, партиципних, герундіальних, що за об'ємом презентованої інформації однією синтаксичною одиницею наближає їх до складного речення. Найголовніша ж риса простого речення в IOI – імпліковане авторство, яке виключає будь-які сигнали персонажного мовлення. Просте речення в IOI – парафія авторського мовлення.

3.2.2. Специфіка використання складного речення. Складне речення також є результатом процесу ускладнення синтаксичних структур, але не за схемою включення (синтез), а за схемою розширення (аналіз) [205, с. 347], що в результаті дає "синтаксичну одиницю вищого порівняно з простим реченням порядку" [85, с. 646]. В подальшому під складним реченням будемо розуміти "структурну та семантичну єдність двох і більше синтаксичних конструкцій, кожна зі своїм предикативним центром, що складається на основі синтаксичного зв'язку і використовується в мовній комунікації як однопорядкова одиниця з простим реченням" [88, с. 232].

Серед складних речень традиційно виділяють паратак西斯 (складносурядні речення, ССР) і гіпотак西斯 (складнопідрядне речення, СПР), побудованих за бінарним принципом (біном). Пор. IOI: (157) *The blinds were partly drawn, and Mrs Stricklend was sitting with her back to the light* /W.S. Maugham: Moon and Sixpence/, оформлений паратак西斯ом, та IOI (158) *There were some nine cots in the place, two*

or three wooden chairs, a soap box, and a small, round-bellied stove, in which a fire was blazing /T. Dreiser: Sister Carry/, оформлений гіпотаксисом.

Крім цих двох типів доцільно також говорити й про складні речення-поліноми. Вони утворюються декількома частинами, поєднаними між собою за допомогою як сурядного, так і підрядного зв'язку [235, с. 3]. Пор.: (159) *This bureau stood in the corner, and in the opposite corner, was the kitchen-the oil-stove on a dry-goods box, inside of which were dishes and cooking utensils, a shelf on the wall for provisions, and a bucket of water on the floor* /J. London: Eden/.

Спостереження над матеріалом показують, що провідним патерном використання складного речення в ІОІ є ставлення до нього людини – автора чи персонажа. Таке ставлення може мати імпліцитний і експліцитний вияви. Перший стосується, як і у простому реченні, переважно паратактичних побудов, тоді як гіпотактичні можуть мати відношення і до перших, і до других.

Інtrateкстові ІО, оформлені паратаксисом, пов'язані з імпліцитним виявом людини, яка "стоїть" за інтер'єром. Вони використовуються значно рідше, ніж гіпотаксис (19% :: 62% – Додаток К-1). Паратаксис як зв'язок рівноправних реченнєвих одиниць, жодна з яких не є залежною від іншої, володіє своєю системою засобів вираження у вигляді сурядних сполучників, які можуть обслуговувати сурядні відношення як у складносурядних, так і в -підрядних реченнях за допомогою з'єднання однорідних членів [39, с. 198].

В інtrateкстових ОІ переважає сполучниковий (синдетичний) тип паратаксису. Безсполучниковий паратаксис на кшталт (160) *It omits some details; others are exaggerated, according to the emotional value of the articles it touches, for memory is seated predominantly in the heart* /W. Tennessee: Glass/ використовується в ІОІ значно рідше, що, мабуть, відбиває загальномовну тенденцію щодо співвідношення експліцитного (синдетичні засоби) та імпліцитного (асиндетичні засоби) [205, с. 615].

Синдетичний паратаксис володіє розгалуженою системою зв'язкових засобів – єднальними (and, as well as, both... and), протиставними (but, yet), розділовими (or, either) сурядними сполучниками. Пор.:

• IOI – протиставне CCP: (161) *The smell of leaking gas pervaded everything; but the room was bright and well-coming, cushions gay against the burlap covers of the divans, a bowl of red geraniums catching the light in the centre of the table* /Cusack SayNo/; (162) *...a chance influx of visitors at Gateshead Hall rendered it necessary to turn to account all the accommodation it contained yet it was one of the largest and stateliest chambers in the mansion* /Ch. Bronte: Eyre/;

• IOI – розділове CCP: (163) *The kitchen was small, and everywhere reflected from some bright surface either the glow of the open grate or the yellow lustre of the gas jet; red curtains drawn across the window added warmth and homely comfort to the room* /G. Gissing: Demos/.

• IOI – негативне єднальне CCP: (164) *Every object in the kitchen was in the place, neither the glow of the open grate was visible nor the yellow lustre of the gas-jet was reflected from the bright surfaces in the kitchen* /G. Gissing: Demos/.

Зрозуміло, що найпродуктивнішими серед них є єднальний паратаксіс з and і протиставний з but. Пор.: (165) *A large, soft, green, plush-covered couch occupied one corner, and several rocking-chairs were set about* /T. Dreiser: Sister Carry/; (166) *Michael sat in a heavily carved Chippendale chair, a reproduction but it was made by a well-known firm, and his Chippendale table, with heavy ball and claw feet, was immensely solid* /W.S. Maugham: Theatre/. І це закономірно, адже автор, описуючи інтер'єр, найчастіше вдається до поєднання окремих його атрибутів якоюсь єдиною канвою (and), а те, що не вписується в неї, – "списує" на протиріччя (but). І все це, зрештою, вписується у філософський закон єдності й боротьби протилежностей. Не випадково формальна логіка [97, с. 57] об'єднує логічні сполучники and і but в одну категорію кон'юнкції.

Опис інтер'єру в паратактичний спосіб доволі часто здійснюється шляхом накопичення однорідних сурядних клауз-кон'юнктив, скріплених єднальним and. Пор.: (167) *I had been placed on a stool beside a tea-tray near the fire, and there I saw the old red house of Riversley, and my mother was dressed in white, and I saw my aunt Dorothy* /G. Meredith: Richmond/; (168) *Jacob's room had a round table and two low chairs. There were yellow flags in a jar on the mantelpiece; a photograph of*

his mother; cards from societies with little raised crescents, coats of arms, and initials; notes and pipes; on the table lay paper ruled with a red margin <...> /V. Woolf: Room/.

Це стосується й комбінування в одному IOI-пасажі єднальних і протиставних клауз, як у (169) *With rows of flaring torches to light it (room) up, it might have softened; and the colour and rude hilarity of an old-time banquet was felt; but now two black-clothed gentlemen sat in the little circle of light thrown by a shaded lamp and one's voice became hushed and one's spirit subdued* /A.C. Doyle: Sherlock/. Використання кон'юнкції з *and* і *but* відбиває логіко-філософську ідею одночасного співіснування в об'єктивному світі єдності та протиріччя.

Інтратекстові IO, оформлені гіпотаксисом, складають переважну більшість складнореченнєвого масиву (62% – Додаток К-1). Очевидно, абсолютна перевага підрядного зв'язку в IOI відбиває ту істину, що інтер'єр не є гомогенною масою, не є простим накопиченням меблів і супутніх артефактів для заповнення приміщення, а є гетерогенним феноменом з певним чином упорядкованим простором з логічно зумовленими зв'язками між предметами, що його наповнюють. Оскільки гіпотаксис – це "структурно й інформаційно цілісна конструкція, сформована з синсемантичних одиниць, де субординативні елементи доповнюють / розкривають головну клаузу" [34, с. 26], є підстави вважати, що системне бачення інтер'єру особою, яка його описує, якраз і спричиняє необхідність аранжування цього опису в термінах субординації / підпорядкування.

Мабуть, цією ж причиною пояснюється й очевидні селективні інтенції творців IOI, які не приховують своїх "гіпотактичних симпатій та антипатій", що проглядається навіть у першому наближенні до аналізованого матеріалу. До гіпотактичних конструкцій, які не є популярними в IOI, можна віднести з'ясувальні (серед них фактично не фігурують підрядні підметові та присудкові), причинні, поступкові СПР. Всі вони використовуються в IOI вкрай рідко.

Натомість преферентними для гіпотактично оформлених IOI є складні речення з підрядним додатковим, означальним та окремими видами обставинних. Аранжовані ними IOI чітко діляться на дві групи: ті, в яких немає текстового

комуніканта, і ті, в яких є текстовий комунікант. В першому випадку інтер'єр презентує автор (авторське мовлення), у другому – текстовий комунікант (персональне мовлення).

У функції *авторської репрезентації інтер'єру* виступають деякі означальні та обставинні (причини, поступки) СПР.

Означальний гіпотаксис з дескриптивною функцією (власне описовою) є провідним засобом аранжування внутрішнього простору, предмети якого подаються як певним чином упорядковані. Зазвичай це відбувається в режимі авторського мовлення. Пор.: (170) *The mouldering tapestry, which had half covered the walls of this stately apartment, and half streamed from them in tatters, had given place to a complete finishing of wainscot, the cornice of which, as well as the frames of the various compartments, were ornamented with festoons of flowers and with birds, which, though carved in oak, seemed, such was the art of the chisel, actually to swell their throats and flutter their wings* /W. Scott: Lammermoor/. Це стосується й означального гіпотаксису з класифікаційною функцією. Пор. IOI (171) *The apartment faces an alley and is entered by a fire-escape, a structure whose name is a touch of accidental poetic truth, for all of these huge buildings are always burning with the slow and implacable fires of human desperation* /W. Tennessee: Glass/, в якому СПР використано для характеризування певної множини об'єктів інтер'єру, що знаходяться в одному приміщенні.

З певного роду характеристикою пов'язано й використання гіпотаксису зумовленості. Зокрема, в СПР з підрядним причини (172) *This room was chill, because it seldom had a fire; it was silent, because remote from the nursery and kitchen; solemn, because it was known to be so seldom entered* /Ch. Bronte: Eyre/ автор намагається дати відповідь на питання, чому інтер'єр саме такий, а не інакший. Аналогічно й СПР з підрядним поступки: (173) *Shut up in the parlour she prized mats, china mugs, and photographs, though the mouldy little room was saved from the salt breeze only by the depth of a brick, and between lace curtains you saw the gannet drop like a stone, and on stormy days the gulls came shuddering through the air, and the steamers' lights were now high, now deep* /V. Woolf: Room/.

Однак найбільш часто СПР виступає у функції **персонажної репрезентації інтер'єру**. Так, СПР (174) *One could see that the furniture was of that poor, hurriedly patched together quality sold by the installment houses* /Т. Dreiser: Sister Carry/ має в ІОІ особливий статус, який можна назвати шиферним: його функція полягає в переключенні уваги текстових комунікантів (персонажів) на власне інтер'єр. Сполучник *that* тут неначе переносить фокус уваги з людини на інтер'єр, навіязуючи читачеві можливість його (інтер'єру) сприйняття очима персонажів. Інакше кажучи, перехід від головного речення через сполучник до підрядного є переходом від неінтер'єру до інтер'єру.

Не меш часто у функції презентації інтер'єру в АХД використовується СПР з підрядним означальним, яке при описах інтер'єру виконує щонайменше три функції – дескриптивну, індивідуалізаційну, класифікаційну, кожна з яких може сигналізувати появу людини в інтер'єрі. Пор.: (175) *The house-maid alone came here on Saturdays, to wipe from the mirrors and the furniture a week's quiet dust and Mrs. Reed herself, at far intervals, visited it to review the contents of a certain secret drawer in the wardrobe, where were stored divers parchments, her jewel-casket, and a miniature of her deceased husband* /Ch. Bronte: Eyre/.

Аналогічне стосується й означального СПР з індивідуалізаційною функцією. Так, у пасажі *All this is visible to you by the light of an oil lamp hanging from the ceiling, and by that of an excellent fire, near which I sit in my cloak and bonnet; my muff and umbrella lie on the table* /Ch. Bronte: Eyre/ сполучник знову постає як шифер, що сигналізує присутність текстового комуніканта у просторі внутрішнього приміщення: людина заявляє про себе на тлі монотонії опису інтер'єру.

Серед складних речень з підрядним обставинним найбільш уживаними є знову-таки ті, що мають відношення до антропофактору, а саме СПР з підрядним часу, місця, причини. Так, у СПР (176) *The Chaplain's wife was dozing in the drawing-room when LISPETH came in breathing hard. LISPETH put her burden down on the sofa, and said simply* /R. Kipling: LISPETH/ з підрядним темпоральним інтер'єр відіграє ніби другорядну роль, тоді як головна відводиться діям і вчинкам текстових комунікантів. Аналогічне стосується й СПР з підрядним місця: (177) *There*

was a third room for possible use as a kitchen, where Drouet had Carrie establish a little portable gas stove for the preparation of small lunches, oysters, Welsh rarebits, and the like, of which he was exceedingly fond; and, lastly a bath /T. Dreiser: Sister Carry/.

Персонажна презентація інтер'єру часто спирається й на цілі ланцюжки підрядних речень – так звані періоди. Залежно від того, яким є сполучник чи сполучникове слово (релятив), що вводить першу підрядну клаузу, можна говорити про такі їх види:

- where-модель: (178) *He remembered a lodging house where were little, close rooms, with gas-jets in them, almost pre-arranged, he thought, for what he wanted to do, which rented for fifteen cents* /T. Dreiser: Sister Carry/;

- which-модель: (179) *We have some very elegant rooms at present which we would like to have you look at, if you have not made up your mind where you intend to reside for the summer* /T. Dreiser: Sister Carry/;

- for-модель: (180) *It omits some details; others are exaggerated, according to the emotional value of the articles it touches, for memory is seated predominantly in the heart* /W. Tennessee: Glass/;

- when-модель: (181) *So thought Mr Dombey, when he was left alone at the diningtable, and mused upon his past and future fortunes: finding no uncongeniality in an air of scant and gloomy state that pervaded the room, in colour a dark brown, with black hatchments of pictures blotching the walls, and twenty-four black chairs, with almost as many nails in them as so many coffins, waiting like mutes, upon the threshold of the Turkey carpet; and two exhausted negroes holding up two withered branches of candelabra on the sideboard, and a musty smell prevailing as if the ashes of ten thousand dinners were entombed in the sarcophagus below it* /Ch. Dickens: Dombey/;

- whose-модель: (182) *I followed her across a square hall with high doors all round she ushered me into a room whose double illumination of fire and candle at first dazzled me, contrasting as it did with the darkness to which my eyes had been for two hours inured; when I could see, however, a cosy and agreeable picture presented itself to my view* /Ch. Bronte: Eyre/.

Інtrateкстові ІО, оформлені комбінованим способом, являють собою су-рядно-підрядний поліном. Вони представлені в нашому матеріалі лише 12%. Це означає, що вони перебувають на периферії синтаксичних засобів аранжування ІОІ, що, напевно, зумовлено їхньою гібридною природою, яка робить їх когнітивно ускладненими як для кодування, так і для декодування "інтер'єрної" інформації, адже вони суть "складний реченнєвий комплекс, що поєднує риси координації й субординації та утворюється щонайменше трьома клаузами – головною/-ими і підрядною/-ими в різних кількісних і якісних констеляціях" [235, с. 15].

При цьому преферентними моделями поєднання гіпо- та паратактичних побудов для ІОІ є два усталені патерни: а) ІОІ, в яких паратаксис включається до гіпотаксису, б) ІОІ, в яких гіпотаксис включається до паратаксису.

Найпоширенішими моделями комбінованого аранжування ІОІ, в яких паратаксис включається до гіпотаксису, є щонайменше дві:

- модель "СПР з підрядним означальним, в яке включено єднальну клаузу з and": (183) *For here on this very same floor, but beyond the immense office room through which he had passed, was another much larger room and it was filled with rows of bins, and it faced aisles not more than five feet wide, and it contained, as Clyde could see, enormous quantities of collars boxed in small paper boxes, according to sizes* /T. Dreiser: AmeTr/.

- модель "СПР з підрядним обставинним, в яке включено єднальну клаузу з and": (184) *When they were installed on the ground floor she walked into the glare of the French windows and out a few steps onto the stone veranda that ran the length of the hotel* /F.S. Fitzgerald: Gatsby/.

Спосіб комбінованого аранжування ІОІ, при якому гіпотаксис інкорпорується до паратаксису, спирається на такі можливості:

- модель "єднальне ССР, в яке включено підрядну означальну клаузу": (185) *The couches and the sofa were expensive and the room was designed extremely well, and now Julia was waiting for visitors in the drawing room which was the centre of existence* /E.L. Voynich: Gadfly/.

• модель "єднальне ССР, в яке включено підрядну обставинну клаузу": (186) (186) <...> *the end house at the top of the street, and they had it furnished properly straightaway, with a bedroom suite, also the room needed repairing* /L. Durrell: Justine/ (допустова підрядна клауза); (187) *The blinds, moreover, being left unclosed, the whole interior of this room could be surveyed from the top of a flight of stone steps to the road-waggon office opposite, for which reason a knot of idlers had gathered there* /T. Hardy: Mayor/ (підрядна клауза причини).

Без сумніву, в наведених сурядно-підрядних поліномах домінує перший тип презентації інтер'єру – той, у якому він подається крізь призму персонажного мовлення.

Таким чином, при синтаксичному аранжуванні ІОІ використовується майже весь арсенал засобів сучасної англійської мови: просте речення, складне речення, період тощо. Прості речення хоча кількісно й дещо менш представлені в ІОІ, відіграють у цій системі ключову роль, бо вони можуть виступати і як самостійні предикативні одиниці, і як будівельний матеріал для складних. Серед останніх переважають гіпотактичні побудови.

Паратак西斯 використовується рідше, ніж гіпотак西斯, що зумовлено вираженням у художніх текстах відношень приналежності одного предмета до іншого, а не їх рівноцінністю, яка найчастіше оформлюється за допомогою паратаксису. З іншого боку, паратак西斯 тісно пов'язаний в ІОІ з авторським мовленням, яке прагне подати інтер'єр так, як його спостерігає автор, тобто без будь-яких ієрархічних сигналів.

Гіпотак西斯 є широко представленим в ІОІ. На відміну від паратаксису, його використання в ІОІ зумовлюється не тільки авторським мовленням, але й мовленням персонажів. Саме з цим мовленням пов'язаний основний масив складноструктурованих конструкцій. При цьому найбільш уживаними для аранжування ІОІ є СПР з означальними, з'ясувальними та окремими типами обставинних підрядних – ті, що характерні для наративу [321, с. 192]. Натомість підрядні умови, наслідку, мети і способу використовуються тут практично як виняток. Адже інтер'єр постає в АХД як готовий продукт діяльності людини, більшість

ієрархічних зв'язків (зокрема, причинно-наслідкові) створення якого залишається за кадром. Як відомо, фактори "заднього плану" приховуються у всіх видах мистецтва, у т.ч. й словесного, витвором якого є ІОІ.

3.3. Лінгвостилістична специфіка інтратекстового опису інтер'єру

Дослідники художнього мовлення сходяться в тому, що мова як засіб творення художнього світу має ніби два шари – означення (зображення) та пояснення (вираження) [166, с. 67]. Художній текст представляє собою окремий семіотичний рівень, бо художність – це поєднання і виражальних, і зображальних засобів. Як писав один із корифеїв символізму А. Бєлий, "слово пов'язує безсловесний, незримий світ, який роїться в підсвідомій глибині моєї особистої свідомості, з безсловесним, беззмістовним світом, який роїться поза моєю особистістю. Слово створює новий, третій світ – світ звукових символів, за посередництвом якого висвітлюються таємниці поза мною розташованого світу, а також таємниці світу, які заховані всередині мене" [32, с. 227].

Лінгвостилістична специфіка ІОІ полягає у своєрідності використання різноманітних стилістичних засобів, прийомів і фігур, зумовлених авторською інтенцією на змалювання предметного оточення персонажів і внутрішнього простору їх побутування. За допомогою стилістичних прийомів забезпечується детальна характеристика персонажів та їх дій, а отже й сюжету художнього твору.

3.3.1. Стилiстичні прийоми і стилістичні фігури. Тракткування лінгвістикою таких класичних понять, як тропи, фігури, стилістичні засоби і прийоми неоднозначне. У новітніх наукових розвідках вони вживаються як синоніми, провести чітку між якими іноді доволі важко (І.В. Арнольд [4], М.П. Брандес [38], І.Р. Гальперін [54], Л.П. Єфімов [78], М.Н. Кожина [339], Л.І. Мацько [139], Ю.М. Скребнєв [190], Ch. Denroche [258], М.Н. Freeman [273], А. Ortony [304]).

Значну увагу тропам і фігурам у системі поетичного мовлення приділяє структурно-семіотичний напрям, де вони розглядаються як явища, що мають

спільні та відмінні риси: їх вважають відхиленням від загальноприйнятих висловлень, тобто і фігури, і тропи не є нейтральними [209; 60; 236; 276]. Такі засоби є суб'єктивно-емоційними, бо мають конкретного автора-мовця, і аксіологічними, оскільки містять певну оцінність, для чого й утворюються. І тропи, і фігури – це своєрідне переосмислення семантики з різним ступенем її модифікації [8, с. 8].

З розвитком стилістики декодування з'явився новий термін на позначення цих явищ – стилістичний прийом, що його визначають як "побудований за певною моделлю засіб мовлення, властивий відповідному стилю, сфері спілкування, який надає виразності, образності, експресивності шляхом свідомого посилення певних рис, мовних одиниць, відхилення планів змісту або форми від буквального простого способу повідомлення" [340, с. 694]. І.Р. Гальперін вважає, що стилістичні прийоми "підпорядковані мовній нормі, проте під час дотримання цієї норми зберігають лише найхарактерніші, типові структурні або семантичні риси мовної одиниці, які досягли узагальнення та типізації й перетворилися на модель" [53, с. 47]. І далі: "Стилістичні фігури є морфологічними, синтаксичними і словотвірними формами, які служать для емоційного або логічного посилення мови" [53, с. 47].

Стилістичні прийоми є образними засобами, оскільки "називаючи один предмет (явище, процес, властивість), використовуються на позначення іншого предмета (явища і т.д.), пов'язаного з першими тією чи іншою формою смислового відношення" [214, с. 355]. Стилістична фігура є синтагматично утвореним виразним засобом, що відбиває експресивні властивості висловлень.

Як і будь-який описовий жанр, ІОІ насичені різними стилістичними прийомами і стилістичними фігурами, що зумовлено, перш за все, інтенцією художнього тексту і його спрямованістю на передачу естетичної інформації.

У цій праці лінгвостилістичний аналіз ІОІ здійснюється в межах таких установлених стилістичних прийомів (СП) і стилістичних фігур (СФ):

- СП і СФ, які базуються на взаємодії словникових і контекстуальних предметно-логічних значень (метафора, метонімія, синекдоха, метафтонімія),

- СП і СФ, які базуються на взаємодії предметно-логічного і номінативного значень (антономазія, антитеза та ін.),
- СП і СФ, які базуються на взаємодії предметно-логічних і емоційних значень (епітети, гіперболи, уособлення та ін.),
- СП і СФ, які базуються на взаємодії основних і похідних предметно-логічних значень (полісемія, гра слів, синестезія та ін.),
- СП і СФ, які базуються на описі предметів і явищ (перифрази, порівняння, оксюморон та ін.),
- СП і СФ, які базуються на стилістичному використанні фразеології (фразеологія, алюзія і цитація),

Спостереження над матеріалом показують, що далеко не у всіх ІОІ використано певні СП: із 1500 фрагментів лише в 1011 зафіксовано наявність таких прийомів (67%) – показник, що є доволі вагомим для художнього дискурсу (див. Додаток Л-1). Це означає, що переважна більшість ІОІ піддається в АХД певній емоційно-естетичній обробці. Метою такої обробки, напевно, є підсилення прагматичного впливу на чуттєво-образну сферу клієнтів художнього дискурсу.

При цьому провідними СП є ті, що виникають у результаті взаємодії основних і похідних предметно-логічних значень (57%), а також взаємодії словникового і контекстуального предметно-логічного значення (18%) та певною мірою ті, що спеціалізуються на описі предметів і явищ (12%) /див. Додаток Л-1/. Інші СП і СФ використовуються значно рідше. Перша група за частотністю свого використання стоїть на другому місці (18%). Мінімальну продуктивність (7%) має група СП і СФ, що складається з антономазії та антитези.

Перша група СП і СФ, заснованих на взаємодії словникових і контекстуальних предметно-логічних значень, представлена в нашому матеріалі метафорою та метонімією. Метафоричні вирази, які використовуються в ІОІ, є образними побудовами, які в якості своєї когнітивної основи використовують уподібнення об'єктів, що мають різну онтологічну природу. Пор.: (188) *The apartment faces an alley and is entered by a fire-escape, a structure whose name is a touch of accidental poetic truth, for all of these huge buildings are always burning with the slow and*

implacable fires of human desperation /W. Tennessee: Glass/. У цьому пасажі взаємодіє словникове значення іменника fire 'вогонь' і його контекстуальне значення – 'вогонь людського відчаю'. Пор. далі: (189) *The room was illuminated by two gas-lights; the glare of which was prevented by the barred shutters, and closely-drawn curtains of faded red, from being visible outside. The ceiling was blackened, to prevent its colour from being injured by the flaring of the lamps; and the place was so full of dense tobacco smoke, that at first it was scarcely possible to discern anything more* /Ch. Dickens: *Twist*/. На перший погляд, кімната освітлена (illuminated), але далі ми розуміємо, що у приміщенні темно та димно. Автор використовує blackened та injured для більшої експресивності та контрасту.

Метонімія є перенесенням окремих частин предмета або явища на його найменування. Сигналом метонімії в (190) *The gloomy little study, with windows of stained glass to exclude the view, was full of dark green velvet and heavily-carved mahogany – a suite of which old Jolyon was wont to say: 'Shouldn't wonder if it made a big price some day!'* /J. Galsworthy: *Forsyte-4*/ є ффраза "of dark green velvet". Автор має на увазі не "тканину", а оздоблення внутрішньої частини приміщення (порт'єри). Так само і в реченні (191) *The interior of the hotel dining-room was spread out before her, with its tables, and glass, and plate, and inmates* /T. Hardy: *Mayor*/, де замість слова "room" вжито слово "the interior".

Друга група СП, заснована на взаємодії предметно-логічного і номінативного значень, представлена в IOI антономазією і антитезою. Антономазія є гібридом перифрази і метафори, заснованого на використанні власного імені, зазвичай широко відомого, замість номінального, що називає інше: (192) *The armchairs were large and comfortable. Michael set in a heavily carved Chippendale chair, a reproduction but made by a well-known firm, and his Chippendale table, with heavy ball and claw feet, was immensely solid. On it stood in a massive silver frame a photograph of herself and to balance it a photograph of Roger, their son. Between these was a magnificent silver ink-stand that she had herself given him on one of his birthdays and behind it a rack in red morocco, heavily gilt, in which he kept his private paper in case he wanted to write a letter in his own hand* /S. Maugham: *Theatre*/. У цьому IOI вжи-

то іменник *тогоссо* у значенні 'пофарбована шкіра кози' в якості найменування країни. Стиль меблів – Чіппендейл – використано в якості соціальної характеристики героя. Меблі цього стилю були особливо популярними в середині XVIII ст. серед заможних буржуа.

Антитеза є СП, заснованим "на загальному принципі суміщення лексичних значень, у результаті якого виникає третє предметно-сміслові значення – "зримий семантизм" риторичного або художнього образу" [38, с. 376]. Антитеза – стилістична фігура, побудована на підкресленому протиставленні протилежних явищ, понять, думок, почуттів, образів: (193) *He moved to and from between the great polished sideboard and the great polished table inimitably sleek and soft* /J. Galsworthy: Forsyte-3/. або *Hubert walked across the hall, giving a glance here and there, and entered the library* /G. Gissing: Demos/.

Третя група СП, заснованих на взаємодії предметно-логічних і емоційних значень, представлена епітетами, гіперболою, уособленням і використанням вигуків (за І.Р. Гальперінім [53]).

За допомогою епітетів описуються елементи інтер'єру, особливо ті, що на перший погляд нічим і не примітні, але завдяки тропеїзації стають влучними й незвичними. Пор.: (194) *In Swithin's orange and light-blue dining-room, facing the Park, the round table was laid for twelve* /J. Galsworthy: Forsyte-1/; *There was good Brussels carpet on the floor, rich in dull red and lemon shades, and representing large jardinières filled with gorgeous, impossible flowers* /T. Dreiser: Sister Carry/. Епітет є художнім визначенням предмета, особи, явища, процесу, ситуації, яке підсилюється істотною ознакою предмета та який може повторювати або оновлювати значення певного слова [159, с. 20].

Гіпербола є таким СП, що ґрунтується на особливому характері якісного або кількісного перебільшення якої-небудь ознаки об'єкта на будь-якому мовному рівні з метою висловити його більш образно [207, с. 8]: (195) *<...> and in the wardrobe built into the wall quite an array of clothing – more than she had ever possessed before* /T. Dreiser: Sister Carry/. Предметно-логічне значення іменника *clothes*

'одяг' в поєднанні з іменником *array* 'лад, бойовий порядок' отримує виразне емоційне забарвлення.

Уособлення є СП, за допомогою якого загальним іменникам надаються властивості живої істоти. Його широке використання пов'язано з тим, що IOI насичений найменуваннями неживих предметів – елементів інтер'єру, обстановки будь-якого приміщення, у зв'язку з чим їх образний опис представляється складним завданням, для вирішення якого й вживається уособлення: (196) *<...> as well as the frames of the various compartments, were ornamented with festoons of flowers and with birds, which, though carved in oak, seemed, such was the art of the chisel, actually to swell their throats and flutter their wings* /W. Scott: *Lammermoor*/.

Використання емоційних вигуків *Ah!*, *well*, *eh*, *dear me* дозволяє передати найрізноманітніші почуття людини щодо предметів інтер'єру. Пор.: (197) *If she could but stroll up yon broad walk, cross that rich entrance-way, which to her was of the beauty of a jewel, and sweep in grace and luxury to possession and command – oh! how quickly would sadness flee; how, in an instant, would the heartache end* /T. Dreiser: *Sister Carry*/, де вигук *oh* "ах, ох" передає позитивні емоції персонажа.

Четверта група СП, заснована на взаємодії основних і похідних предметно-логічних значень, представлена полісемією та грою слів.

Полісемія – наявність у мовної одиниці більше одного значення за умови семантичного зв'язку між ними або перенесення загальних чи суміжних принципів з одного денотата на інший [72, с. 17]. За допомогою полісемії IOI стає насиченим різними значеннями однієї й тієї ж лексичної одиниці. Пор.: (198) *At first he had tried to keep it in the basement; but the tribe of Silva, loosening the bearings and puncturing the tires, had driven him out* /J. London: *Marten Eden*/.

Іменник *tribe* має п'ять значень: 1) 'плем'я, клан'; 2) д.-рим. *Трібо*; 3) зневажл. 'шатія, компанія'; 4) біол. *Трібо*; 5) пл 'безліч, маса' [347, с. 1556]. Тож авторська інтенція в цьому IOI не зовсім чітка: або він називає дітей зневажливо, або відносить їх до певного клану.

Гра слів є стилістичним прийомом, в основі якого лежить двозначність [38, с. 378]. Гра слів побудована на несумісності понять, основу якої утворює полісемія, омонімія чи звукова подібність. В IOI (199) *The washrooms were*

disagreeable, crude, if not foul places, and the whole atmosphere was sordid /T. Dreiser: Sister Carry/ за допомогою прикметників з одним і тим же значенням (disagreeable 'неприємний', crude 'брудний', foul 'брудний') останній прикметник sordid також отримує це значення, хоч і є багатозначним.

П'ята група СП, заснована на описі предметів і явищ, представлена перифразами і порівняннями.

Перифраз є образним найменуванням предмета або явища. Це стилістичний прийом, який "у формі вільного словосполучення або цілого речення замінює назву відповідного предмета або явища" [53, с. 151]. Так, у пасажі (200) *The Wingfield apartment is in the rear of the building, one of those vast hive-like conglomerations of cellular living-units* /W. Tennessee: Glass/ замість іменника flat 'квартира' використано складний іменник living-unit 'житлова одиниця'. В іншому IOI (201) *They ascended to a very little room, which made a kind of boudoir for Adela. Alfred struck a match and lit a lamp, disclosing a nest of wonderful purity and neatness. On the table a drawing-board was slanted; it showed a text of Scripture in process of 'illumination'* /G. Gissing: Demos/ фразою "a nest of wonderful purity and neatness" автор підкреслює чистоту й охайність кімнати.

Порівняння як СП, що виникає на основі перенесення прямого значення слова з однієї предметно-сміслової сфери на слово з іншої [38, с. 369], використовується в IOI для передачі зовнішньої схожості порівнюваних об'єктів або наочного зображення об'єкта інтер'єру для того, щоб зробити його легко уявним для читача [228, с. 219]. Щоб уникнути "сухості" опису інтер'єру, автори часто звертаються до образних порівнянь, які, з точки зору В.В. Виноградова, об'єднують і порівнюють риси об'єктів, що не перебувають у безпосередньому зв'язку один з одним [44, с. 104]. Пор. IOI, в якому житло людини порівнюється з чагарником, який розрісся: (202) *The Wingfield apartment is in the rear of the building, one of those vast hive-like conglomerations of cellular living-units* /W. Tennessee: Glass/. Або IOI, де житло людини порівнюється зі швидким збільшенням наростів на шкірі людини: (203) *<...>conglomerations of cellular living-units that flower as warty growths* /W. Tennessee: Glass/.

Шоста група використовуваних в IOI стилістичних прийомів пов'язана з пареміологічним використанням мовних засобів. Через використання фразеологізмів і паремій забезпечується образність IOI та їх асоціація з іншими предметами і явищами: (204) *Julia with half an ear listened to the list Margery read out and, though she knew the room so well, idly looked about her. It was a very proper room for the manager of a first-class theatre. The walls had been paneled by a good decorator and on the hung engravings of theatrical pictures <...> /S. Maugham: Theatre/.*

Алюзія є посиланням на історичні, літературні, міфологічні, біблійні чи побутові факти без вказівки на джерело [53, с. 75]. Так, в IOI (205) *On satinwood tables were signed photographs richly framed, of actors and actresses and members of the royal family. She wrote her letters at a satinwood desk, seated on a gilt Hamlet stool /S. Maugham: Theatre/* натякається на назву меблевої компанії. В IOI (206) *The Room was very large and of excessive loftiness. Flat, rectangular pillars of a rose-tinted, variegated marble, rose from the floor almost flush with the walls, finishing off at the top with gilded capitals of a Corinthian design, which supported the ceiling /F. Norris: Octopus/* алюзія передає інформацію про певний архітектурний стиль. Йдеться про Коринфський орден – один із трьох орденів давньогрецької класичної архітектури, характерною особливістю якого є капітель в образі колокола, покрита стилізованими листям.

Стилістичні прийоми і фігури, засновані на взаємодії різних значень мовних одиниць, дозволяють зробити IOI більш образним і виразним. Переважання групи СП, заснованих на взаємодії логічних та емоційних значень, зумовлено специфікою IOI як досить "сухого" оповідного текстотипу, в зв'язку з чим образність і виразність максимально виражається за допомогою використання метафори, епітетів, гіперболи тощо. У той же час оксюморон, літота, метафтонімія, синестезія в інтратекстових описах інтер'єру не використовуються.

3.3.2. Конвергенція стилістичних засобів і прийомів. Під конвергенцією стилістичних засобів прийнято розуміти сходження в одному місці, скупчення стилістичних прийомів, які виконують єдину стилістичну функцію.

При цьому в процесі взаємодії стилістичні прийоми, з одного боку, відтіняють один одного, з іншого, – створюють неповторний образ, який привертає увагу читача [4, с. 190].

Інtrateкстові ОІ представлені мінімальними і максимальними конвергентними моделями. Поряд з ними існує й рубрика "інші" (Додаток Л-2), до якої належить "залишок", тобто ті випадки, що не вписуються в жодну з моделей, а точніше – ті, що неможливо "охопити" моделлю, оскільки їх, по-перше, мало, а, по-друге, всі вони є настільки різними, що не піддаються будь-якому узагальненню.

Мінімальними є моделі, в яких зустрічається один – три стилістичних прийоми, максимальними – чотири й більше. Зрозуміло, що найбільш вживаними є моделі мінімалізму – 65 % (Додаток Л-2), тоді як максимальні складають лише третину корпусу, що відбиває очевидну тенденцію: чим менше стилістичних фігур і прийомів, тим частіше вони трапляються в IOI, чим більше стилістичних фігур і прийомів, тим рідше вони трапляються в IOI.

Найпродуктивнішою моделлю стилістичного аранжування IOI є використання епітетів та уособлень. Пор.: (207) *The new floor lamp with its shade of rose-coloured silk gives a soft, becoming light to her face, bringing out the fragile, unearthly prettiness which usually escapes attention. There is a steady murmur of rain, but it is slackening and stops soon after the scene begins; the air outside becomes pale and luminous as the moon breaks out. A moment after the curtain rises, the lights in both rooms flicker and go out* /W. Tennessee: Glass/. Цей IOI побудовано на конвергенції семи епітетів, які образно описують предмети інтер'єру (*rose-coloured silk*), їх вплив на персонажа (*fragile, unearthly prettiness, pale and luminous air*), а завершувальним штрихом є опис погоди за вікном у вигляді уособлення *murmur of rain*.

Іншою частотною конвергентною моделлю є "зустріч" епітета та перифразу. Пор.: (208) *They were done in chocolate and dark red, with rugs and hangings to match. Three windows looked down into busy Broadway on the east, three into a side street which crossed there. There were two lovely bedrooms, set with brass and white enamel beds, white ribbon-trimmed chairs and chiffoniers to match. In the third room, or parlor, was a piano, a heavy piano lamp, with a shade of gorgeous pattern, a library*

table, several huge easy rockers, some dado book shelves, and a gilt curio case, filled with oddities /T. Dreiser: Sister Carry/. У цьому пасажі епітети *lovely, brass, huge, easy* характеризують окремі елементи інтер'єру, в той час як використання перифраза (*chocolate and dark red*) передбачає опис загальної картини інтер'єру.

Не менш продуктивною мінімальною моделлю є констеляції метонімії та алюзії. Пор.: (209) *The house was furnished in extremely good taste, with a judicious mixture of the antique and the modern, and Michael was right when he said that it was quite obviously a gentleman's house. Julia, however, had insisted that she must have her bedroom as she liked, and having had exactly the bedroom that pleased her in the old house in Regent's Park which they had occupied since the end of the war she brought it over bodily. The bed and the dressing-table were upholstered in pink silk, the chaise-longue and the armchair in Nattier blue; over the bed there were fat little gilt cherubs who dangled a lamp with a pink shade, and fat little gilt cherubs swarmed all round the mirror on the dressing-table. On satinwood tables were signed photographs, richly framed, of actors and actresses and members of the royal family. The decorator had raised his supercilious eyebrows, but it was the only room in the house in which Julia felt completely at home* /S. Maugham: Theatre/. У цьому пасажі конвергенція епітетів, метонімії та алюзії характеризує велику любов персонажа до своєї домівки, незважаючи на неприйняття її стилю дизайнерами.

Максимальними конвергенційними моделями стилістичного оформлення IOI є ті, що у своєму складі мають чотири й більше СП чи СФ. Найвища емоційність IOI забезпечується конвергенцією яскравих епітетів, образних порівнянь і уособлення разом із вигуком. Пор.: (210) *If she could but stroll up yon broad walk, cross that rich entrance-way, which to her was of the beauty of a jewel, and sweep in grace and luxury to possession and command – oh! how quickly would sadness flee; how, in an instant, would the heartache end* /T. Dreiser: Sister Carry/. Як якісні (*boardwalk*), так і образні (*rich entrance-way*) епітети описують окремі елементи інтер'єру. Порівняння парадного входу в будівлю з красою перлини показує відношення персонажа до інтер'єру, його захоплення і захват. Уособлення як при-

писування властивостей живих істот неживим – зокрема, абстрактним предметам робить IOI особливо виразними.

Іноді за допомогою стилістичної конвергенції надається оцінка інтер'єру. Особливо часто це відбувається у вигляді пучка епітетів, порівнянь, історизмів і алюзій. Пор.: (211) *A Renaissance cabinet of ebony, many feet taller than Presley's head and inlaid with ivory and silver, occupied one corner of the room, while in its centre stood a vast table of Flemish oak, black, heavy as iron, massive. A faint odour of sandalwood pervaded the air. From the conservatory near by, came the splashing of the fountain. A row of electric bulbs let into the frieze of the walls between the golden capitals, and burning dimly behind hemispheres of clouded glass, threw a subdued light over the whole scene* /F. Norris: Octopus/. За допомогою епітетів зображується кімната постає перед нами багатою та розкішною. "A Renaissance cabinet" являє собою суміш середньовіччя та античності. За допомогою порівняння "a vast table of Flemish oak, black, heavy as iron, massive" ми маємо уяву про розмір. Окрім співвіднесеності з певними кольорами (ebony, silver, black, golden, subdued, clouded) має місце й звуко символізм (the splashing of the fountain) та асоціації з запахами (a faint odour of sandalwood pervaded the air).

Кожна конвергентна модель є унікальною, оскільки все розмаїття стилістичних прийомів і фігур варіюється в IOI в надзвичайно широкому діапазоні. Використання мінімальної чи максимальної конвергентної моделі залежить, перш за все, від розміру IOI. Практично в кожній конвергентній моделі наявний епітет, що підтверджує його статус як основного стилістичного прийому, заснованого на взаємодії різних значень лексичних одиниць.

3.3.3. Лінгвопоетична специфіка описів інтер'єру. Художній текст є цілісним утворенням, з якого неможливо вилучити окремі елементи, не порушивши їх органічний сплав [227, с. 8], а тому при його вивченні важливим є зв'язок мовних засобів з його ідейно-естетичним змістом. Естетичний зміст, як і естетичний вплив, залежить не тільки від того, про що йдеться у творі, а й від

того, як про це йдеться. Останнє є парафією лінгвопоетики – розділу філології, що вивчає естетичні властивості мовних одиниць у художньому тексті [102, с. 95].

Лінгвопоетика як наука про художнє мовлення вбирає в себе підходи і методи не лише лінгвістики, а й літературознавства [225, с. 46]. Із цього випливає, що вона є окремим рівнем осягнення художнього тексту, який оцінює описані стилістикою мовні одиниці у зв'язку з їхньою змістовною навантаженістю, тобто рухається від змісту до форми з метою розкриття ідейно-художніх особливостей тексту [121, с. 8].

Спостереження над емпіричним матеріалом показують, що лінгвопоетичний візерунок IOI має гетерогенну природу і спирається на засоби різного евфонічного статусу – лексико-семантичні, словотвірні, повтори, словесну інструментовку тощо. Відповідно, їх осмислення відбувається в рамках аналізу різних груп слів та їх конотацій, типів і видів словосполучень і впливу їх компонентів на семантику цілого словосполучення, а також звукової організації.

Лексико-семантичні засоби поетичного аранжування IOI спираються на певну множину спеціалізованих лексичних одиниць. Лексика прямо і побічно відображає дійсність, реагує на зміни у соціальному і культурному житті того чи іншого соціуму. Вона постійно поповнюється новими словами для позначення нових предметів або для заміни старих найменувань (архаїзмів або історизмів).

В IOI активно використовуються насамперед такі ЛСГ, як елементи інтер'єру ((212) *In the bedroom, off the front room, was Carrie's trunk, bought by Drouet, and in the wardrobe built into the wall quite an array of clothing-more than she had ever possessed before, and of very becoming designs* /T. Dreiser: Sister Carry/) та будівництва ((213) *The house was not at all grand, a small detached stucco house in a garden with a laurel hedge* /S. Maugham: Theatre/; (214) *<...> some dado book shelves, and a gilt curio case, filled with oddities* /T. Dreiser: Sister Carry/). Зрозуміло, що абсолютним домінуванням тут вирізняється ЛСГ "елементи інтер'єру", представлена іменниками типу *couch, rocking-chairs, pier-glass mirror, chandelier, threshold, banister, bed-sitting room, chimney-piece, matting, lobby, parlor, aisles, boarding-house, stock room, alcove, bath, kitchen, wardrobe, trunk, room, bedroom* та ін.

На тлі нейтральної загальноновживаної лексики в ІОІ продуктивними є такі шари лексичних одиниць, як неологізми і поетизми: (215) *At the rise of the curtain, the audience is faced with the dark, grim rear wall of the Wingfield tenement* /W. Tennessee: Glass/; *new billowing white curtains are at the windows* /W. Tennessee: Glass/; (216) *One of these, the parlor, gay with an ingrain carpet and dolorous with a funeral card and a death-picture* /J. London: Eden/; застаріла лексика: (217) *In an old fashioned what-not in the living-room are seen scores of transparent glass animals* /W. Tennessee: Glass/; історизми: (218) *Upstage, center, and divided by a wide arch or second pro-scenium with transparent faded portieres (or second curtain), is the dining-room* /W. Tennessee: Glass/.

Доволі активно в ІОІ використовуються лексичні одиниці – терміни таких галузей знань, як текстильна, кулінарна, релігійна, технічна і навіть військова. Пор.:

- текстильна термінологія: (219) <...> *new billowing white curtains are at the windows, chintz covers are on chairs and sofa, a pair of new sofa pillows make their initial appearance* /W. Tennessee: Glass/;

- кулінарна термінологія: (220) <...> *where Drouet had Carrie establish a little portable gas stove for the preparation of small lunches, oysters, Welsh rarebits, and the like* /T. Dreiser: Sister Carry/;

- релігійна термінологія: (221) <...> *over the bed there were fat little gilt cherubs [who dangled a lamp with a pink shade* /S. Maugham: Theatre/;

- технічна термінологія: (222) *Each console comprised a cathode ray tube, similar to a TV screen, with a keyboard beneath* /A. Heily: Moneychangers/; (223) *I still remember that vigil very distinctly: the black and silent observatory, the shadowed lantern throwing a feeble glow upon the floor in the corner, the steady ticking of the clock-work of the telescope, the little slit in the roof- an oblong profundity with the stardust streaked across it. Ogilvy moved about, invisible but audible.* /H. G. Wells: War/.

Небезпідставно Е.М. Жура вважає, що лексика, пов'язана з житлом і інтер'єром, має високий ступінь символізму [83, с. 78]. До цього слід додати, що не тільки лексика, а й засоби інших рівнів мають певний відбиток символізму, адже архітектурний простір формується не лише під дією особливостей світосприй-

няття нації, а й сам впливає на світосприйняття людей, які перебувають у безпосередньому контакті з конкретними матеріальними об'єктами [129, с. 677]. Все це стосується як словосполучувальних засобів, так і словесної інструментовки.

Лінгвопоетична специфіка ОІ на рівні *словосполучення* пов'язана з принципами сполучуваності слів. З одного боку, ІОІ характеризується нейтральними стандартними відношеннями усередині словосполучень типу *down-town bar*, *legitimate business*, *new furniture*. З іншого боку, лексичні значення компонентів словосполучення взаємодіють один з одним, створюючи на контекстуальному рівні адгерентні конотації. Так, у (224) *The whole place was cozy, in that it was lighted by gas and heated by furnace registers, possessing also a small grate, set with an asbestos back, a method of cheerful warming which was then first coming into use* /Т. Dreiser: Sister Carry/ прикметник *cheerful* має значення 'веселий, радісний, енергійний, що бадьорить', проте в поєднанні з іменником *warming* 'зігрівання' набуває іншого значення – 'затишний, спокійний'.

Важливим прийомом евфонічного аранжування ІОІ є *словесна інструментовка*, пов'язана зі звуковим фоном – насамперед, алітерацією та звуконаслідуванням.

Як відомо, алітерація є "особливим стилістичним прийомом, мета якого – створення додаткового музично-мелодійного ефекту висловлення" [53, с. 275]. В ІОІ (225) *The room in which I found myself was very large and lofty. The windows were long, narrow, and pointed, and at so vast a distance from the black oaken floor as to be altogether inaccessible from withing. Feable gleames of encrimsoned light made their way through the trelised panes, and served to render sufficiently distinct the more prominent objects around; the eye, however, struggled in vain to reach the remoter angles of the hamber, or the recesses of the vaulted and fretted ceiling* /Е.А. Пое: Usher/ монотонне повторення фрикативного [s] сприяє опису інтер'єру як чогось заспокійливого, простого і цілком буденного. Фонетичний повтор звуків ing-форми в ІОІ (226) *She gazed and gazed, wondering, delighting, longing, and all the while the siren voice of the unrestful was whispering in her ear* /Т. Dreiser: Sister Carry/ ніби символізує млявий перебіг тривалої дії. В цілому алітерація є важливим фоностилістичним засобом при створенні ІОІ.

Не менш важливим засобом є й **звуконаслідування** (ономатопея) – фоностилістичний прийом творення слів, "звукові оболонки яких тією чи іншою мірою нагадують званий (позначається) предмети і явища" [328, с. 157]. В IOI трапляються окремі випадки звуконаслідування. Пор.: (227) *There was a large, low-ceiled room, with clacking, rattling machines* /T. Dreiser: *Sister Carry*/, де дієслово *clack* зі значенням 'клацати, тріщати' нагадує і самий звук.

Єдиний художній меті – посиленню естетичного впливу – слугують в IOI і **повтори** – лексичні та синтаксичні. Лексичний повтор полягає в регулярному чи навіть монотонному повторенні лексичної одиниці протягом всього IOI. Наприклад: (228) *On the sideboard was a silver epergne, a silver coffee-pot, a silver tea-pot and a silver tray* /S. Maugham: *Theatre*/ він є ніби атрактором, який притягує увагу до всього IOI.

У наступному IOI повтор означеного артикля вказує на те, що словосполучення відповідає декільком смисловим єдностям: (229) *How well do I remember her parlour half filled with the organ which her husband had built, and scented with a withered apple or two from the pyrus japonica that grew outside the house; the picture of the prize ox over the chimney-piece, which Mr Pontifex himself had painted; the transparency of the man coming to show light to a coach upon a snowy night, also by Mr Pontifex; the little old man and little old woman who told the weather; the china shepherd and shepherdess; the jars of feathery flowering grasses with a peacock's feather or two among them to set them off, and the china bowls full of dead rose leaves dried with bay salt* /S. Butler: *Flesh*/.

Синтаксичний повтор представлений в IOI й паралельними конструкціями, які є "зв'язком між окремими образами, мотивами і т.д. у творі, що виражаються в однаковому розташуванні подібних елементів" [328, с. 311]. Пор.: (230) *This room was chill, because it seldom had a fire; it was silent, because remote from the nursery and kitchen; solemn, because it was known to be so seldom entered* /Ch. Bronte: *Eyre*/.

Подібно лексичному синтаксичний повтор дозволяє виділяти значущі з точки зору автора відрізки оповіді.

Використовуючи засоби лексичного, синтаксичного, фонетичного порядку, автор прагне показати, що ІОІ як закритого простору приміщення, наповненого різними речами, викликає у нього різня почуття. Він як людина, що перебуває у певному приміщенні, обов'язково споглядає, систематизує й оцінює його.

Так, у романі Ч. Діккенса "Важкі часи" містер Гредграйнд, який поклонявся лише фактам, бажаючи поширити свій метод, організував на цих принципах школу. У його дітей ніколи не було іграшок – лише навчальні посібники, їм заборонялося читати казки, вірші й романи і взагалі торкатися того, що безпосередньою не пов'язано з користю, але може розбудити уяву чи активізувати сферу почуттів. Пор.: (231) *"He opened the door of the children's study and looked into that serene floorclothed apartment, which, notwithstanding its bookcases and its cabinets and its variety of learned and philosophical appliances, had much of the genial aspect of a room devoted to haircutting. Louisa languidly leaned upon the window looking out, without looking at anything, while young Thomas stood sniffing revengefully at the fire"* /Dickens: Times/. Як наголошує сам Діккенс, таку класну кімнату не можна сприймати як придатну для навчання. Спираючись на використання епітетів, метонімії, автор піддає разом з інтер'єром гіркій іронії і свого персонажа, і всю систему навчання та виховання дітей.

Контрастним є опис будинку, в якому жила Сісі Джуп, дочка циркача. Хоч опис і не є детальним, але з нього стає зрозумілим, що це функціональний простір: (232) *It was a mean, shabbily furnished room, with a bed in it. The white nightcap, embellished with two peacock's feathers and a pigtail bolt upright, in which Signor Jupe had that very afternoon enlivened the varied performances with his chaste Shakspearean quips and retorts, hung upon a nail; but no other portion of his wardrobe, or other token of himself or his pursuits, was to be seen anywhere* /Dickens: Times/. Автор використовує метафори, алюзії, епітети для більш образного опису. Кімната змальовує бідність сім'ї Сіссі, але перш за все – це кімната, де героїня живе, може приймати гостей, а не просто будівля, як Стоун Лодж, в якій навіть навчання неможливе.

Часто для посилення естетичного ефекту від свого твору автори вдаються

до прийому контрастування окремих КМФ. Зокрема, до цього прийому часто прибігає Ф.С. Фітцджеральд, який полюбляє обігравати контраст інтер'єру та екстер'єру для досягнення певних художніх завдань. Так, в його романі "Великий Гетсбі" опис будинку Гетсбі тісно пов'язаний з героєм, розкриває його смаки та звички: (233) *"My house was at the very tip of the egg, only fifty yards from the Sound, and squeezed between two huge places that rented for twelve or fifteen thousand a season. The one on my right was a colossal affair by any standard – it was a factual imitation of some Hotel de Ville in Normandy, with a tower on one side, spanking new under a thin beard of raw ivy, and a marble swimming pool, and more than forty acres of lawn and garden. It was Gatsby's mansion. My own house was an eyesore, so I had a view of the water, a partial view of my neighbor's lawn, and the consoling proximity of millionaires – all for eighty dollars a month"* /F.S Fitzgerald: Gatsby/. Маєток Гетсбі великий, розкішний і яскравий. Автор використовує епітети *huge place*, *colossal affair*, *spanking new*, метафоричні вирази *factual imitation of some Hotel de Ville in Normandy* в описі будинку, яка є не просто будинком, а є "mansion". Все це посилює зображальний потенціал опису, в результаті чого досягається ефект поглибленого психологічного портретування. Автор підкреслює розміри, розкіш як головні диференційні ознаки людської оселі. Кожен будинок живе життям своїх господарів, таке розуміння ситуації спонукає автора до створення метонімічних переносів "будинок = оселя = людина в ньому". Дім Гетсбі постає як об'єкт гордоців та ознака соціального статусу.

Стилізація будинку під старовину, молодий плющ, величезна територія навколо екстравагантного маєтку Гетсбі – все це створює фальшиве враження про те, що його власник – велика людина. Проте зовнішній, показовий розкоші протиставлено опис простої спальні, що лише підкреслює його внутрішню порожнечу: (234) *"His bedroom was the simplest room of all – except where the dresser was garnished with a toilet set of pure dull gold"* /F.S. Fitzgerald: Gatsby/. Використовуючи прийом контрасту, автор показує невідповідність між його зовнішньою дією і внутрішньою суттю. Але тут також є конфлікт між *"the simplest room"* і *"toilet set of pure dull gold"*. Герой намагається створити відмінне від правди

враження.

Все сказане свідчить про те, що лінгвопоетичний аналіз фрагмента тексту, який описує інтер'єр, полягає в його вивченні як цілого мовного твору. Оскільки поетика тексту – це "структура відношень внутрішньотекстових елементів" [336, с. 417], то вивчення IOI спряжено з тим, щоб у частині, яким він є, побачити ціле, що в основних своїх рисах повторює структуру та організацію цілого.

Таким чином, аналіз IOI в рамках лінгвопоетики спряжений з трьома рівнями: лексико-семантичним, синтаксичним, фонетичним. Специфіка IOI на семантичному рівні пов'язана з певними ЛСГ, а також з використанням різних шарів лексики, запозичені та полісемії. Специфіка OI на рівні словосполучення представлена наявністю конотативних і контекстуальних словосполучень, а також лексичних і синтаксичних повторів. Специфіка OI на рівні пропозицій характеризується особливим звуковим фоном, представленим алітерацією і звуконаслідуванням, і образними фігурами. Всі ці засоби сприяють головній настанові будь-якого IOI – здійсненню прагмаестетичного впливу на читача.

Висновки до третього розділу

Комунікативно-функціональна реалізація інтратекстових описів інтер'єру в англomовному художньому дискурсі пов'язана з необхідністю їх вивчення в параметрах граматичної (предикативної та синтаксичної) та лінгвостилістичної організації з наголосом на відповідних мовних засобах.

1. Предикативна сітка IOI базується на трьох "китах" їхньої морфосинтаксичної організації – категоріях темпоральності (темпоральна сітка), модальності (модальна сітка) та персональності (персональна сітка), які зводяться до усталеної системи координат "ego/я – hic/тут – nunc/тепер".

1.1. Персональна сітка відбиває спосіб художньої презентації інтер'єру за принципом діючих осіб – першої (персональне мовлення) або третьої (авторське мовлення). Залежно від того, з однією чи з двома особами пов'язана ця презентація, можна говорити про моноперсональну та біперсональну сітки. В описах

інтер'єру домінує біперсональна однопланова сітка, що зумовлено, перш за все, композиційно-мовленнєвою природою жанру "опис", яка полягає в монологічності оповіді та в наявності додаткових суб'єктів оповіді – предметів інтер'єру. Будучи інгерентною властивістю описів інтер'єру, біперсональність відбиває ту істину, що сам інтер'єр презентується в художньому дискурсі як такий, що має пряме відношення до антропосфери: яким би не було його зображення, воно жодним чином не обходиться без *homo loquens*. При цьому на побудову біперсональної сітки вирішальний вплив має реєстр персонажного мовлення.

1.2. Модальна сітка описів інтер'єру має пряме відношення до другого елемента системи координат (*hic/тут*) і має на меті таке їх аранжування, при якому їх об'єктивні параметри отримують імпульси суб'єктивно-авторського ставлення до зображуваного. Комбінування засобів об'єктивної та суб'єктивної модальності зумовлює наявність двох типів сіток – моно- та полімодальної. Обидва типи конститууються шляхом комбінування сигналів двох модальностей – об'єктивної, яка є константою модальної сітки, і суб'єктивної, яка є її перемінною. Константа задає наскрізний індикативний характер оповіді, що є одним-єдиним маркером модальності для мономодальних описів інтер'єру, а для полімодальних стає тією платформою, на яку надбудовуються вторинні модальні значення – алетичні, епістемічні, аксіологічні. При цьому мова накладає заборону на використання в ОІО деонтичної модальності. Загалом же описи інтер'єру є насамперед індикативними описами, такими, що тяжіють до зображення позамовного світу в термінах об'єктивного стану речей, а тому й скупі на суб'єктивні характеристики повідомлюваного.

1.3. Темпоральна сітка описів інтер'єру – третій член системи координат – має не довільну природу, а створюється за алгоритмом, в основі якого лежить опозиція "гомогенність vs гетерогенність". Гомогенність є усталеним способом опису ІО в режимі однієї часової перспективи, а гетерогенність заснована на ідеї того, чи є часові форми одного плану, чи різного. І гомо-, і гетерогенність темпорального аранжування описів інтер'єру є чинними для кожного з трьох патернів – теперішнього, минулого та комбінованого. Найбільш репрезентативним є

патерн "теперішнє", часові форми якого вирізняється абсолютною кількісною перевагою Present Simple. Використання часових форм у патерні минулого вирізняється певним комбінаторним алгоритмом, в основі якого – Past Simple, що утворює темпоральне підґрунтя для різночасових описів інтер'єру. Патерн комбінованої сітки передбачає вживання часових планів як теперішнього, так і минулого, що спостерігається в тих рідких випадках, коли виникає необхідність розвести персонажне і авторське мовлення. Проте і цьому випадку Present Simple і Past Simple виступають "будівельним" матеріалом всієї темпоральної сітки і в такому своєму амплуа є інваріантними одиницями темпорального аранжування описів інтер'єру.

2. Синтаксична організація ОІ виявляє способи реалізації ОІ на рівні його текстових структур. Специфіка синтаксичної організації ОІ полягає в незначній кількісній асиметрії, яка засвідчує перевагу складнореченневих структур, які домінують саме тому, що сприяють більш виразному втіленню результатів спостереження автора над внутрішнім оздобленням простору.

2.1. На тлі майже повної відсутності IOI, оформлених простим непоширеним реченням, специфіка використання простого речення в IOI має дві тенденції: його поширення другорядними членами та ускладнення другопрдикативними структурами. Перші спираються переважно на поширення підмета, присудка, а також на однорідні члени. Другі (інфінітивні, партиципні, герундіальні звороти, парентеза) є менш продуктивним способом аранжування IOI, очевидно, тому, що втілюють дещо більш складний спосіб вираження думки.

2.2. Ключовим фактором використання складного речення в IOI є ставлення до нього людини – автора чи персонажа. Таке ставлення імпліцитний або експліцитний вияви. Перший стосується переважно паратактичних побудов, тоді як гіпотактичні мають відношення і до перших, і до других.

2.3. Використання паратаксисту в IOI пов'язано з імплікацією авторського мовлення, яке прагне подати інтер'єр так, як його спостерігає автор, без будь-яких сигналів ієрархії, що зумовлено вираженням відношень приналежності одного предмета до іншого, їх рівноцінністю. Гіпотаксис пов'язаний не тільки з ав-

торським мовленням, але й з мовленням персонажів, яке в IOI переважає. При цьому найбільш уживаними для аранжування IOI є означальні, з'ясувальні та окремі типи обставинних клауз. Натомість підрядні умови, наслідку, мети і способу тут є винятком, тому що інтер'єр постає як готовий продукт діяльності людини, більшість ієрархічних зв'язків створення якого залишається "за кадром".

3. Мовностилістична специфіка інтратекстових описів інтер'єру забезпечується широким вживанням різноманітних стилістичних засобів, прийомів і фігур, зумовлених авторською інтенцією на змалювання предметного світу персонажів і внутрішнього простору їх побутування. За їх допомогою створюється особлива образність текстового фрагмента, надається неповторна експресія, посилюється естетичний вплив.

3.1. Специфіка використання стилістичних прийомів і фігур представлена шістьма типами співвідношення значень лексичних одиниць, серед яких провідними є ті, що виникають у результаті взаємодії основних і похідних (емоційних) предметно-логічних значень (епітети, гіперболи, уособлення), а також взаємодії словникового і контекстуального предметно-логічного значення (метафора, метонімія, синекдоха) та певною мірою ті, що спеціалізуються на описі предметів і явищ (перифрази, порівняння). Мінімальну продуктивність виявляють антономазія та антитеза.

3.2. Конвергенція стилістичних засобів і прийомів полягає в сукупному використанні в межах одного й того ж IOI одночасно епітетів, гіпербол, перифраз, порівнянь, уособлень, алюзій, метафор, метонімій та ін., взаємодія яких відбувається за алгоритмом мінімальних (два-три прийоми) і максимальних (чотири й більше) конвергентних моделей. Використання мінімальної чи максимальної конвергентної моделі залежить, перш за все, від розміру IOI. Кожна модель є унікальною, оскільки стилістичні засоби варіюється в IOI в надзвичайно широкому діапазоні, проте майже в кожній із них наявний епітет, що підтверджує його статус як основного прийому стилістичного аранжування IOI.

3.3. Лінгвопоетична специфіка IOI спряжена з евфонією – комплексним використанням лексико-семантичних, синтаксичних і фонетичних засобів з особ-

ливим фокусом уваги на словесній інструментовці. Словесна інструментовка лексичних одиниць – це насамперед преферентне використання певних ЛСГ, а також різних шарів лексики, які в поєднанні з техніками синтаксичного аранжування сприяють увибарвленню поетичного візерунка ІОІ. Естетичний вплив іще більше посилюється при підключенні до опису евфонічних засобів – алітерації та звукосимволізму. Всі вони разом сприяють головній настанові будь-якого ІОІ – здійсненню прагмаестетичного впливу на читача.

4. Комунікативно-функціональні особливості інтратекстових описів інтер'єру пов'язані з його предикативною, синтаксичною та лінгвостилістичною специфікою. Предикативна організація ІОІ характеризується побудовою темпоральної, модальної та персональної сіток. Синтаксична організація ІОІ представлена специфікою використання простих і складних речень. Мовностилістична специфіка ОІ відрізняється широким використанням стилістичних прийомів і фігур – зокрема, у складі конвергентних моделей, а також лінгвопоетичними особливостями ІОІ на семантичному рівні, рівні словосполучень і речень.

Основні положення цього розділу відбито у працях [22; 25; 26; 29].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Дисертаційне дослідження, об'єктом якого є інтратекстові описи інтер'єру в англomовному художньому дискурсі, стимулювалося насамперед усвідомленням того факту, що попри наявність численних наукових праць міждисциплінарного порядку, вони потребують спеціального лінгвістичного опрацювання в цілому та у вимірах когнітивно-дискурсивної парадигми знання зокрема.

З філософської точки зору "інтер'єр" постає у трьох іпостасях. У первинному вимірі він є архітектурним феноменом, який корелює з внутрішнім простором споруди або приміщення, у вторинному – він є відтворенням першого у свідомості спостерігача. У третинному своєму вимірі інтер'єр – це об'єкт наукової рефлексії переважним чином у мистецтво-, літературо- та мовознавстві. Перша наукова галузь вивчає інтер'єр в діапазоні його образотворчого відображення, а дві других – словесно-художнього. Ця диспропорція поширюється й на жанрову іпостась інтер'єру: якщо в мистецтвознавстві він є самостійним жанром, то у літературо- й мовознавстві він є різновидом описового жанру.

У первинному своєму значенні інтер'єр – це пластично-просторовий феномен, що виконує функцію кордону із зовнішнім середовищем, де сходяться і взаємодіють реальний і художній світи. Інтер'єр у художній комунікації є різновидом композиційно-мовленнєвої форми "опис", призначеним для вторинного відображення архітектурно і/або художньо оздобленого внутрішнього простору будівлі шляхом інтратекстового вкраплення – фрагмента деякого художнього цілого, об'єктивованого мовними одиницями у вигляді певної надфразової єдності. В такий спосіб інтер'єр постає як мікротекст, інтегрований у макротекст і далі – в дискурс, де він, будучи результатом цілеспрямованого застосування мови, використовується як важливий інструмент естетичного впливу на адресата.

В яких би параметрах не описувався інтер'єр, він завжди сприймається як невід'ємна частина життєвого простору людини і завжди знаходить своє суб'єктивно-авторське відображення в художньому дискурсі. Сприймаючи художній текст, адресат проводить певну роботу по його осмисленню, в результаті чого в його сві-

домості створюється певний фрагмент загальної картини світу – невід'ємної частини художньої комунікації. Для сучасної парадигми мовознавства інтратекстовий опис інтер'єру є привабливим насамперед з огляду на його лінгвокогнітивний потенціал та на шляхи і способи його комунікативно-функціональної реалізації.

З когнітивної точки зору інтратекстові описи інтер'єру є фрагментами художнього дискурсу, які мають на меті створення візуального образу приміщення в уяві адресата. Досягнення цієї мети уможлиблюється завдяки наявності сталої когнітивної структури описових текстів, реконструкція та моделювання якої передбачає такі дослідницькі кроки, як систематизація типологічно відмінних описів інтер'єру, з'ясування інваріантної онтологічної та семіотичної структури, побудова на їх основі фреймової моделі та опис концептуального простору.

Основні таксономічні засади в типологізації описів інтер'єру визначаються такими їх параметрами, як форма, зміст, функція, перспектива. З формальної точки зору вони розрізняються за обсягом (розгорнуті, фрагментарні), за структурно-композиційними особливостями (автономні, вбудовані) і за характером використаних мовних засобів (статичні, динамічні); у змістовому плані □ за тематизацією функціонального (описи житлових, виробничих, суспільних інтер'єрів) чи естетичного аспектів (описи готичних, барочних, класицистичних, модерних чи вікторіанських інтер'єрів); за функціональним критерієм розрізняються дейктичні, конструктивні, характеризувальні, експлікативні та сюжетні інтратекстові описи інтер'єру, а за особистісним – аукторіальні, акторіальні та нейтральні.

Інваріантними онтологічними характеристиками описових текстів є просторові ознаки "предметність" і "тримірність" та часові – "синхронність" і "статичність". Вони визначаються буттєвими характеристиками інтер'єру як способу організації внутрішнього закритого приміщення, що існує у предметах, які одночасно й незмінно його наповнюють, а також просторовими зв'язками між ними.

Онтологічна структура інтратекстових описів інтер'єру чітко фіксується семіотично – буттєвими реченнями, логічна схема яких утворюється константами-зв'язками (дієсловами зі значенням 'існування', що виражають статичність і синхронність) та актантами – холонімами (іменниками на позначення предметів і оз-

нак інтер'єру) і партонімами (прийменниками і прислівниками, що вказують спосіб розташування та співположення предметів).

Онтологічні та семіотичні параметри описів інтер'єру складають основу їх фреймової моделі. Фрейм ОПИС ІНТЕР'ЄРУ являє собою трирівневу мережу, утворювану вузлами змістового й формального планів і пропозитивними зв'язками між ними. Її верхній шар складають чітко визначені й незмінні суперординантні вузли – образ ситуації ('приміщення виглядає так') і набір відповідних пропозицій ('X є СТИЛЬКИ', 'X є TAKE', 'X існує TAK', 'X є/існує TAM', 'X є/існує ТОДІ'). Низхідні рівні мережі посідають термінали, задані онтологічними й семіотичними властивостями інтратекстових описів інтер'єру.

Змістова шпальта фрейму окреслює концептуальний простір описів інтер'єру, інтегральним началом якого є концепт-ідея INTERIOR. Останній інкорпорує пропозицію, реалізація якої передбачає актуалізацію концептів, що втілюють просторові ознаки "предметність" і "тримірність" і у своїй сукупності утворюють два відповідних кластери.

Конституенти кластера ПРЕДМЕТНІСТЬ диференціюються за ознаками "конструкції" (WALL, CEILING, FLOOR), 'меблі' (TABLE, BED, CHAIR), 'декор' (MARBLE, RELIEF, SCULPTURE) та "аксесуари" (PICTURE, CUSHION). Концепти перших двох груп відбивають уявлення про універсальні елементи інтер'єру, тому демонструють свою регулярну актуалізацію. Останні ж є концептуальними перемінними, апеляція до яких зумовлюється функціональним типом відповідного опису інтер'єру.

Конституенти кластера ТРИМІРНІСТЬ диференціюються за поняттєвими ознаками 'висота', 'ширина', 'довжина', кожна з яких відповідає одному з просторових вимірів і підпорядковує бінарну опозицію, зумовлену певною просторовою віссю – вертикальною (TOP – BOTTOM), латеральною (LEFT – RIGHT) чи фронтальною (FRONT – BACK). Найвищу продуктивність в описах інтер'єру виявляють концептуальні бленди, утворені шляхом ментальної інтеграції уявлень про всі три просторові осі та репрезентовані партонімами *in, inside of, through, within*.

Комунікативно-функціональна реалізація інтратекстових описів інтер'єру в англомовному художньому дискурсі уможлиблює їх вивчення в параметрах гра-

матичної (предикативної, синтаксичної) та лінгвостилістичної організації з наголосом на відповідних мовних засобах.

Предикативна сітка IOI базується на трьох "китах" їхньої морфосинтаксичної організації – категоріях персональності (персональна сітка) модальності (модальна сітка) і темпоральності (темпоральна сітка), які зводяться до усталеної системи координат "ego/я – hic/тут – nunc/тепер".

Персональна сітка відбиває спосіб художньої презентації інтер'єру за принципом діючих осіб – першої або третьої, що уможливорює розрізнення моно- та біперсональної мереж, серед яких домінує друга. Будучи інгерентною властивістю описів інтер'єру, біперсональність сприяє презентації інтер'єру в художньому дискурсі як явища, що має безпосереднє відношення до антропосфери: яким би не було його зображення, воно жодним чином не обходиться без *homo loquens*.

Модальна сітка надає об'єктивними параметрам опису інтер'єру певних індивідуально-оцінних імпульсів, що відбувається за рахунок комбінування сигналів об'єктивної та суб'єктивної (алетична, епістемічна, аксіологічна) модальностей. Загалом же описи інтер'єру є насамперед індикативними описами, оскільки тяжіють до зображення дійсності у вимірах об'єктивного стану речей.

Темпоральна сітка описів інтер'єру створюється за алгоритмом, в основі якого лежить опозиція "гомогенність vs гетерогенність". Перша є усталеним способом опису інтер'єру в режимі однієї часової перспективи, а друга заснована на ідеї різнопланового використання часових форм. І гомо-, і гетерогенність є чинними для кожної з трьох перспектив – теперішньої, минулої та комбінованої, у межах яких найбільш продуктивними є *Present Simple* і *Past Simple*. Патерн комбінованої сітки передбачає використання різних часових планів – як теперішнього, так і минулого, що спостерігається в тих рідких випадках, коли виникає необхідність розвести персонажну та авторську презентацію інтер'єру.

Комбінування різних персональних, модальних і темпоральних значень між собою сприяє тому, що модальний візерунок інтратекстових описів інтер'єру в художньому дискурсі хоча й набуває дещо ускладненого вигляду, але завдяки йо-

му (комбінуванню) індивідуально-авторське ставлення до повідомлюваного є максимально прозорим, експліцитним, унаочненим.

З антропоцентричною презентацією інтер'єру напряду пов'язане і його синтаксичне аранжування, де ключовим фактором виявляється ставлення до нього людини – автора (імпліцитний антропофактор) чи персонажа (експліцитний антропофактор). Перший стосується переважно простих речень і паратаксису, тоді як гіпо- та політактичні конструкції однаково активно враховують і перший, і другий чинники.

Інша специфічна властивість синтаксису ІОІ полягає в кількісній асиметрії використання простого і складного речення, яка засвідчує перевагу останнього. При цьому використання паратаксису пов'язано з імплікацією авторського мовлення, яке прагне подати інтер'єр так, як його спостерігає автор, тобто без будь-яких сигналів ієрархії.

На відміну від нього, гіпотаксис розгортається в повному обсязі в режимі експлікації персонажного мовлення, коли його сполучник постає як своєрідний шифтер, основна функція якого полягає в переключенні уваги з текстових комунікантів (персонажів) на власне інтер'єр, а перехід на рації від головного речення через шифтер-сполучник до підрядного є переходом від "неінтер'єру" до інтер'єру. Уможливорюючи споглядання інтер'єру очима персонажу, гіпотаксис та його сполучник ніби сигналізують про присутність текстового комуніканта в інтер'єрі. Заявляючи про себе в інтер'єрі, людина неначе оживлює характерну для авторського мовлення монотонію його опису.

Іншим антропонімічним мотивом використання описів інтер'єру в тексті є психологічний паралелізм, заснований на контрасті або на уподібненні внутрішнього стану людини зовнішньому простору її існування. Відтворюючи внутрішній стан, опис інтер'єру відображає психологічно значущі для героя моменти життя і стає засобом непрямої характеристики персонажа. За рахунок специфічного використання стилістичних засобів, прийомів і фігур інтер'єрні описи не тільки створюють яскравий художній образ, а й дозволяють глибше проникнути у зміст текс-

ту, побачити специфіку авторського світосприйняття, сприяють концентрації уваги читача на певних деталях того чи іншого об'єкта художньої дійсності.

Основними інваріантними властивостями інтратекстових описів інтер'єру є:

- слугування для вторинного відображення архітектурно та/або художньо оформленого внутрішнього простору будівлі;
- об'єктивація в тексті-дискурсі у вигляді певного інтратекстового вкраплення (фрагмента, пасажу, мінітексту, сегменту);
- схильність до переважно статичного опису внутрішнього простору з фокусом уваги на речах, властивостях і якостях;
- повторення композиційною структурою описів інтер'єру в основних своїх рисах структури всього художнього цілого з його зачином, розвитком і кінцівкою.

Інтер'єр – це різновид композиційно-мовленнєвої форми "опис", призначений для вторинного відображення архітектурно та/або художньо оформленого внутрішнього простору будівлі, що становить собою інтратекстовий фрагмент деякого художнього цілого, об'єктивованого мовними одиницями у вигляді певної надфразової єдності, яка, фокусуючи увагу на речах, властивостях і якостях, характеризується відносною структурною завершеністю, єдністю часового, модального та персонального планів. В такий спосіб інтер'єр постає як мікротекст, інтегрований у макротекст і далі – в дискурс, де він, будучи результатом цілеспрямованого застосування мови, використовується як важливий інструмент естетичного впливу на адресата.

Запропонований когнітивно-дискурсивний погляд на вербальну специфіку опису інтер'єру в англomовному художньому дискурсі може стати *в перспективі* основою лінгвопрагматичного, -культурного чи -синергетичного опису інших композиційно-мовленнєвих форм і їх різновидів, з одного боку, та інших дискурсивних формацій на матеріалі інших природних мов, – з іншого, де певної значущості набуває моделювання концептуальних просторів і лінгвопоетичної своєрідності тестів і їх фрагментів. Особливий вузол проблематики становить перекладознавчий аспект цієї проблеми.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Александрович Н.В.* Концептосфера художественного произведения и средства ее объективации в переводе (на материале романа Ф.С. Фицджеральда “Великий Гэтсби” и его переводов на русский язык) / Н.В. Александрович. — М.: Флинта; Наука, 2009. — 184 с.
2. *Андрієвська В.В.* Світ речей як середовище існування людини (на матеріалі творів франкомовних драматургів театру абсурду) / В.В. Андрієвська // Проблеми семантики слова, речення та тексту: зб. наук. пр. — К.: ВЦ Центр КНЛУ, 2008. — Вип. 21. — С. 3—9.
3. *Аншакова С.Ю.* Языковая картина мира в системе антонимических оппозиций русских былинных текстов: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук: 10.02.01 “Русский язык”/ С.Ю. Аншакова; Тамбовск. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. — Тамбов, 2004. — 20 с.
4. *Арнольд И. В.* Стилистика: Современный английский язык: учебник для вузов / И. В. Арнольд. — М. : Флинта : Наука, 2002. — 384 с.
5. *Арутюнян Н.Ю.* Інтер’єр як інтратекстова категорія художнього дискурсу // Нова філологія: зб. наук. пр. — Запоріжжя: ЗНУ, 2010. — Вип. № 39. — С. 7–11.
6. *Бабенко Л.Г.* Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. — М. : Флинта ; Наука, 2003. — 496 с.
7. *Бабелюк О. А.* Поетика постмодерністського художнього дискурсу: принципи текстотворення (на матеріалі сучасної американської прози малої форми) : дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / О.А. Бабелюк. — К.: КНЛУ, 2010. — 422 с.
8. *Бабелюк О.А.* Стилiстичні засоби і прийоми крізь призму лінгвосинергетики /О.А. Бабелюк // Вісник КНЛУ. Філологія. — 2011. — Том 14/ - № 1. — С. 7—17.
9. *Баранов А. Н.* Введение в прикладную лингвистику / А. Н. Баранов. — М. : Эдиториал УРСС, 2001. — 360 с.

10. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
11. *Бацевич Ф.С.* Нариси з комунікативної лінгвістики: монографія / Ф.С. Бацевич. — Львів: ВЦ ЛНУ ім. І.Я. Франка, 2003. — 281 с.
12. *Бацевич Ф. С.* Основи комунікативної лінгвістики /Ф. С. Бацевич. — К.: Академія, 2004. — 344 с.
13. *Бацевич Ф. С.* Мовленнєвий жанр і реєстр дискурсу / Ф. С. Бацевич // Вісник Львівського ун-ту. Серія філологічна. — Львів, 2006. — Вип. 38, Ч. II. — С. 86—96.
14. *Бацевич Ф. С.* Нариси з лінгвістичної прагматики / Ф. С. Бацевич. — Львів: АІС, 2010. — 336 с.
15. *Белєхова Л. І.* Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : дис. ...д-ра філол. наук : 10.02.04. / Л. І. Белєхова. — К., 2002. — 476 с.
16. *Белозьорова Ю. С.* Когнітивно-дискурсивна концептуалізація часу в сучасній німецькій мові: автореф. дис на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 "Германські мови" /Ю. С. Белозьорова; Запорізький держ. ун-т. — Запоріжжя, 2005. — 25 с.
17. *Безугла Л. Р.* Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі: монографія / Л.Р. Безугла. — Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2007. — 332 с.
18. *Безклубенко С.Д.* Суспільна природа мистецтва / С.Д. Безклубенко. — К.: Мистецтво, 1972. — 284 с.
19. *Бехта І.А.* Оповідний дискурс в англomовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм: автореф. дис. на зд. наук. ступеня д-ра філол. наук: 10.02.04 "Германські мови" / І.А. Бехта; КНУ ім. Т. Шевченка. — К., 2010. — 38 с.
20. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика / Э. Бенвенист. — М.: Прогресс, 1974. — 448 с.
21. *Бірюкова Д.В.* Опис інтер'єру в англomовному художньому дискурсі / Д.В. Бірюкова // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. — Вип. 118. — С. 185-189.

22. *Бірюкова Д.В.* Функциональные особенности описания интерьера в художественном дискурсе / Д.В. Бірюкова // Сучасна англїстика і романїстика: перший рубіж нового тисячоліття: зб. наук. праць V міжнародний наук. форум, 18 вересня 2013 р. — Харків: Харківський нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна, 2013. — С. 21-23.

23. *Бірюкова Д.В.* Фреймова організація описів інтер'єру в художньому дискурсі / Д.В. Бірюкова // Науковий вісник Східноєвропейського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. — Луцьк: СЛУ ім. Лесі Українки, 2014. — № 5 (282). — С. 5-9.

24. *Бірюкова Д.В.* Фреймова модель в англомовному художньому дискурсі / Д.В. Бірюкова // Актуальні проблеми викладання іноземних мов для професійного спілкування: зб. наук. пр. V Всеукр. наук.-практ. конф., 25-26 квітня 2014 р. — Дніпропетровськ: Біла К.О., 2014. — С. 19-21.

25. *Бірюкова Д.В.* Синтаксическая организация описаний интерьера в художественном дискурсе / Д.В. Бірюкова // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. — Харків, 2014. — № 1103. — С. 106-110.

26. *Бірюкова Д.В.* Предикативная организация описаний интерьера в англоязычном художественном дискурсе / Д.В. Бірюкова // Нова філологія: зб. наук. пр. — Запоріжжя: ЗНУ, 2014. — № 66. — С. 28-34.

27. *Бірюкова Д.В.* Типы и виды описаний интерьера в художественном дискурсе / Д.В. Бірюкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2014. — № 11 (41), Ч. I. — С. 27-31.

28. *Бірюкова Д.В.* Онтологічна і семіотична структура інтратекстових описів інтер'єру / Д.В. Бірюкова // Наукові записки нац. ун-ту "Острозька академія". Серія "Філологічна". — Острог: Острозька академія, 2015. — Вип. 51. — С. 161-164.

29. *Бірюкова Д.В.* Лінгвофілософські засади структурування інтратекстових описів інтер'єру / Д.В. Бірюкова // Актуальні проблеми викладання іноземних мов для професійного спілкування: зб. наук. пр. VI Всеукр. наук.-практ. конф., 19-20 червня 2015 р. — Дніпропетровськ: Біла К.О., 2015. — С. 70-72.

30. *Бірюкова Д.В.* Опис інтер'єру як інтратекстовий сегмент художнього цілого / Д.В. Бірюкова // Сучасна германїстика: теорія і практика: матеріали II Всеукр.

наук.-практ. конф., 10-11 листопада 2015 р. — Дніпропетровськ: Біла К.О., 2015. — С. 27-28.

31. *Бірюкова Д.В.* Концептуальний простір інтратекстових описів інтер'єру /Д.В. Бірюкова // Yale Journal of Science and Education. — Yale: "Yale University Press", 2016. — № 1 (18). — С. 112–120.

32. *Белый А.* Магия слов / А. Белый // Критика. Эстетика. Теория символизма. — М.: Искусство, 1994. — т. 1. — С. 227.

33. *Богатова С.М.* Концепт “дом” как средство исследования художественной картины мира Вирджинии Вулф : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук: 10.02.04 “Германские языки” /С.М. Богатова; Омский гос. ун-т им. Ф.М. Достоевского. — Омск, 2006. — 20 с.

34. *Бойко Ю.П.* Англійське складнопідрядне речення: структурно-семантичний, когнітивний та функціональний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра філол. наук: 10.02.04 “Германські мови” / Ю.П. Бойко; ОНУ ім. І.І. Мечникова. — Одеса, 2013. — 36 с.

35. *Бойко Я.В.* Моделювання поняттєвого складника концептуального простору естетичної оцінки прекрасне / потворне в ліриці англійського романтизму / Я.В. Бойко // Науковий вісник Чернівецького ун-ту. — Вип. 740-741. Германська філологія. — Чернівці, 2015. — С. 23–27.

36. *Болдырев Н.Н.* Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии / Н.Н. Болдырев. — Тамбов: ТГУ, 2000. — 123 с.

37. *Бондарко А.В.* Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность / А.В. Бондарко, Е.И. Беляева. — Л.: Наука, 1990. — 263 с.

38. *Брандес М.П.* Стилистика текста. Теоретический курс: учебник / М.П. Брандес. — 3-е изд., перераб. и доп. — М: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. — 416 с.

39. *Брусенская Л.А.* Словарь лингвистических терминов / Л.А. Брусенская, Гаврилова Г.Ф., Малычева Н.В. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2005. — 251 с.

40. Бублейник Л. Структура діалогу в драматичних творах Лесі Українки / Л. Бублейник // *Studia Methodologica: науковий збірник*. — Тернопіль : ТНПУ, 2012. — Вип. 34. — С. 109-115.
41. Васильєва Е. Сучасні підходи до написання іншомовних навчальних текстів / Е. Васильєва // *Вісник Маріупольськ. держ. гуманітарного ун-ту. Серія “Філологія”*. — 2009. — №2. — С. 294-304.
42. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие / Под ред. Л.В. Чернец. — М.: Высш. школа; Академия, 1999. — 556 с.
43. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / Анна Вежбицкая. — М. : Русские словари, 1996. — 412 с.
44. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — 250 с.
45. Виноградов В.В. О категории модальности и модальных словах. Избранные труды. Исследования по русской грамматике / В.В. Виноградов. — М.: Наука, 1975. — С. 53-87.
46. Вихованець І.Р. Граматика української мови: Синтаксис: підручник / І.Р. Вихованець. — К.: Либідь, 1993. — 368 с.
47. Воркачев С. Г. Воплощение смысла: conceptualia selecta / С.Г. Воркачев. — Волгоград : Парадигма, 2014. — 330 с.
48. Ворожбитова А.А. Теория текста: Антропоцентрическое направление / А.А. Ворожбитова. — М. : Высшая школа, 2005. — 367 с.
49. Габричевский А.Г. Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства / А.Г. Габричевский // *Архитектура СССР*. — 1989. — № 1. — С. 86-92.
50. Газиева Н.Л. Художественная деталь в романе Оскара Уайльда “Портрет Дориана Грея” / Н.Л. Газиева // *Культура народов Причерноморья*. — 2009. — № 155. — С. 129-133.
51. Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв . — К.: Либідь, 2001. — 488 с.

52. *Галушко М.А.* Работа с художественным текстом как объектом управления (метафора портрета Дориана Грея) / М.А. Галушко // Ученые записки Забайкальского гос. ун-та: Профессиональное образование, теория и методика обучения. — 2014. — № 6. — С. 6-11.
53. *Гальперин И. Р.* Очерки по стилистике английского языка / И.Р. Гальперин. — М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1958. — 314 с.
54. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. — Изд.5, стереотип. — М.: ДомКнига, 2007. — 148 с.
55. *Глухих Н.А.* Модельер или дизайнер? / Н.А. Глухих // Вісник ХДАДМ. — 2005. — № 1. — С. 145—148.
56. *Глущенко В. А.* Лінгвістичний метод і його структура / В. А. Глущенко // Мовознавство. — К.: Академперіодика, 2010. — № 6. — С. 32-45.
57. *Голод Р.* Інтер'єр у прозі І.Франка (мікропоетика опису) / Р. Голод // Вісник Львівського університету. Серія: Філологічна. — Львів: ЛНУ, 2003. — Вип. 32. — С. 15-24.
58. *Гончарова Е.А.* Когнитивно-коммуникативные параметры ситуации порождения, восприятия и интерпретации литературного текста / Е.А. Гончарова // Studia Linguistica. Язык. Текст. Культура. — СПб.: БурейАрт, 2007. — С.7-14
59. *Городнюк Н.* Мотив речі та уречевленої людини у романах В. Домонтовича „Доктор Серафікус” та В. Набокова „Захист Лужина” / Н. Городнюк // Наукові записки Тернопільського національно-педагогічного ун-ту ім. В. Гнатюка: Літературознавство. — Тернопіль: ТНПУ, 2012. — Вип. 35. — С. 235-246.
60. *Григорьев В. П.* Тропы в стилистике и поэтике / В. П. Григорьев // Большая советская энциклопедия: в 30-ти тт.— М.: Советская Энциклопедия, 1977. — Т. 26: Т-У. — 3-е изд. — С. 248-249.
61. *Гуленко В.О.* Архітектурні назви у творах Тараса Шевченка / В.О. Гуленко // У слові — вічність: зб. матеріалів наук. конф. до 200-річчя Т.Г. Шевченка. — Дніпропетровськ: „Акцент ПП”, 2014. — С. 18-24.
62. *Гумбольдт Ф., фон* Избранные труды по языкознанию / Пер. с нем. Г.В. Рамишвили. — М.: Прогресс, 1984. — 397 с.

63. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1972. — 285 с.
64. *Гуревич В.В.* Теоретическая грамматика английского языка. Сравнительная типология английского и русского языков: учебное пособие / В.В. Гуревич. — М.: Флинта; Наука, 2003. — 168 с.
65. *Давиденко І.В.* Лексична репрезентація концепту DIM-HOUSE/HOME в англійській мові: лінгвокогнітивний аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.04 “Германські мови”/ І. В. Давиденко; Харківськ. нац. ун-т імені В.Н. Каразіна. — Харків, 2012. — 20 с.
66. *Данилова И.Е.* Мир внутри и вне стен. Интерьер и пейзаж в европейской живописи XV-XX веков. (Чтения по истории и теории культуры) / И.Е. Данилова. — М.: Рос. Гос. гуманитар. ун-т, 1999. — Вып. 2. — 668 с.
67. *Дейк ван Т.А.* Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк. — М.: Прогресс, 1989. — 312 с.
68. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева. — М.: Искусство, 2000. — 624 с.
69. *Дмитриевская Л.Н.* Словесная живопись в русской прозе XIX — начала XX века: автореф. дис. на соиск. уч. ст. д-ра филол. наук: спец. 10.01.01 “Русская литература” / Л.Н. Дмитриевская; Литературный институт имени А.М. Горького. — М., 2013. — 36 с.
70. *Домашнев А.И.* Интерпретация художественного текста / А.И. Домашнев, И.П. Шишкина, Е.А. Гончарова. — М. : Просвещение, 1983. — 192 с.
71. *Дронь К.* „Тут цілий вік мусять жити і вмирати люди”: міфологіка дескрипції хати (дому) у Франковій прозі / К. Дронь // Українське літературознавство: зб. наук. пр. — Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2011. — Вип. 74. — С. 115-129.
72. *Елисеева В.В.* Лексикология английского языка / В.В. Елисеева. — СПб.: СПбГУ, 2003. — 44 с.
73. *Ельмслев Л.* Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев // Новое в лингвистике. — М. : Издат-во иностранной литературы, 1960. — Вып. 1. — С. 264—389.

74. *Есперсен О.* Философия грамматики. / О. Есперсен. — М.: Едиториал УРСС, 2006. — 408 с.
75. *Ефимов А.В.* Дизайн архитектурной среды / А.В. Ефимов. — М.: Архитектура-С, 2005. — 504 с.
76. *Ефремов В.А.* Теория концепта и концептуальное пространство / В.А. Ефремов // Известия Рос. гос. пед. ун-та имени А.И. Герцена. — 2009. — № 104. — С. 96—106.
77. *Єсипенко Н.Г.* Базові англосаксонські лінвокультурні концепти: когнітивний і квантитативний підходи (на матеріалі англomовної прози XVIII — XX століть): дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.04 04 / Н.Г. Єсипенко— Чернівці, 2012. — Т. 1 — 457 с.; Т. 2 — 317 с.
78. *Єфімов Л. П.* Стилiстика англійської мови і дискурсивний аналіз / Л. П. Єфімов, О. А. Ясинецька. — Вінниця : Нова книга, 2004. — 240 с.
79. *Жаботинская С.А.* Концептуальный анализ языка: фреймовые сети / С.А. Жаботинская // Мова. Науково-теоретичний часопис з мовознавства.— Одеса: Астропринт, 2004. — № 9: Проблеми прикладної лінгвістики. — С. 81-92.
80. *Жаботинская С.А.* Лексическое значение: принципы построения концептуальной сети / С.А. Жаботинская // *Złoto z perspektywy językoznawcy i tłumacza* / за ред. Pstyga, Alicja.— Gdansk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2005. — Том II. — С. 53-62.
81. *Жаботинская С. А.* Принципы лингвокогнитивного анализа и феномен полисемии / С.А. Жаботинская // Проблеми загального, германського та слов'янського мовознавства: зб. наук. праць до 70-річчя професора В. В. Левицького / за ред. Альтмана Г., Задорожної І., Мацкуляк Ю. — Чернівці : Книги XXI, 2008. — С. 357-368.
82. *Жестаз Б.* Архитектура. Ренессанс / Б. Жестаз. — М.: Издательство АСТ, 2001. — 160 с.
83. *Жура Е.М.* Семиотика интерьера русской избы в языковых выражениях / Е.М. Жура. // Материалы IV междунар. конф. "Феномен творческой личности в

культуре. Фатющенковские чтения" (22-24 октября 2011). — М.: МГУ, 2011. — Т. 1. — С. 78-85.

84. *Загнітко А.П.* Лінгвістика тексту : Теорія і практикум : науково-навчальний посібник / А.П. Загнітко. — вид. 2-ге, доп. і перероб. — Донецьк : ТОВ «Юго-Восток ЛТД», 2007. — 313 с.

85. *Загнітко А.П.* Теоретична граматики сучасної української мови: Морфологія. Синтаксис / А.П. Загнітко. — Донецьк: ТОВ "ВКФ", "БАО", 2011. — 992 с.

86. *Захарова Е.П.* Типы коммуникативных категорий / Е.П. Захарова // Проблемы речевой коммуникации. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2000. — С. 12-19.

87. *Зимняя И. А.* Лингвopsихология речевой деятельности / И.А. Зимняя. — М.: Московский психолого-социальный институт, Воронеж: НПО «МОДЭК», 2001. — 432 с.

88. *Иванова И.П.* Теоретическая грамматика современного английского языка: учебник / И.П. Иванова, В.В. Бурлакова, Г.Г. Почепцов. — М.: Высшая школа, 1981. — 285 с.

89. *Иконников А.В.* Художественный язык архитектуры / А.В. Иконников. — М.: Искусство, 1985. — 175 с.

90. *Иссерс О. С.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи / О. С. Иссерс. — Омск : ОмГУ, 1999. — 285 с.

91. *Ільченко О.М.* Дискурсивні стандарти сучасної англійської мови науки / О.М. Ільченко // Studia Linguistica. — 2013. — Вип. 7. — С. 327-337.

92. *Калінюк О.О.* Композиційно-мовленнєва форма "опис" в науково-фантастичному тексті (на матеріалі науково-фантастичних творів англійських та американських авторів ХХ ст.) 1999 года: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.04 "Германські мови"/ О.О. Калінюк; ОДУ ім. І.І. Мечнікова. — Одеса, 1999. — 16 с.

93. *Карасик В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. — М.: Гнозис, 2004. — 390 с.

94. *Карасик В.И.* Этноспецифические концепты // Введение в когнитивную лингвистику /З.Д. Попова, И.А. Стернин, В.И. Карасик, А.А. Кретов и др. Под ред. М.В. Пименовой. — Кемерово : Кузбасвуиздат, 2005. — С. 61-105.
95. *Карасик В.И.* Языковая кристаллизация смысла / В.И. Карасик. — Волгоград: Парадигма, 2010. — 422 с.
96. *Карамішева Р.Д.* Мовленнєвий жанр "повідомлення" в засобах масової інформації (на матеріалі української та англійської мов): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.17 "Порівняльно-історичне і типологічне мовознавство" / Р.Д. Карамішева; ЛНУ ім. І. Франка. — Львів, 2011. — 17 с.
97. *Кириллов В.И.* Логика: Учебник для юридических вузов / В.И. Кириллов, А.А. Старченко. — Изд. 5, перераб. и доп. — М.: Юристъ, 1999. — 256 с.
98. *Кицак Л.В.* Кримінальний сюжет у морському інтер'єрі (на прикладі детективу „Чорна акула в червоній воді С. Стеценка) / Л.В. Кицак // Актуальні проблеми слов'янської філології. — 2011. — Вип. 24. — Ч. 2. — С. 137-144.
99. *Клименко О.В.* Міркування як текстово-дискурсивна одиниця художнього твору (на матеріалі французької новели II половини XX ст.): автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.05 "Романські мови" / О.В. Клименко; КНУ ім. Т. Шевченка. — К., 2010. — 17 с.
100. *Кобозева И.М.* Лингвистическая семантика / И. М. Кобозева. — М.: Эдиториал УРСС, 2000. — 352 с.
101. *Кобрина Н.А.* Теоретическая грамматика современного английского языка : учеб. пособие / Н.А. Кобрина, Н.Н. Болдырев, А.А. Худяков. — М. : Высшая школа, 2007. — 368 с.
102. *Ковальова Т.П.* Образ міста в романі Т. Морісон „Jazz” / Т.П. Ковальова // Вісник Житомирського держ. ун-ту. Філологічні науки, 2009. — № 45. — С. 95-99.
103. *Колбіна Н. В.* Екфрасис як спосіб репрезентації образу готичного архітектурного простору (на матеріалі сучасного англomовного роману) / Н.В. Колбіна // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського нац. лінгвістичного ун-ту. — К. : ВЦ КНЛУ, 2011. — Вип. 23. — С. 230-238.

104. *Колегаєва І.М.* Зображення персонажного дискурсу як жанрово детермінований вияв комунікативної вторинності в художньому тексті / І.М. Колегаєва // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. — Харків : ХНУ, 2010. — № 896. — Вип. 61. — С. 102-107.
105. *Коляденко О.О.* Термін фрейм у лінгвістиці / О.О. Коляденко // Термінологічний вісник. — 2013. — Вип. 2 (1). — С. 139-143.
106. *Кондратенко Н. В.* Нові форми реалізації синтаксичного потенціалу мови в українському постмодерністському тексті / Н. В. Кондратенко // Наук. вісн. Херсон. держ. ун-ту. Лінгвістика. — 2008. — Вип. 8. — С. 214-218.
107. *Косиков Г.К.* Идеология, коннотация, текст / Г.К. Косиков // SZ / Р. Барт / пер. с фр. под ред Г.К. Косикова. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — С. 11-22.. — 2001. — Вип. 3: Язык и художественное творчество. — Т. 4. — С. 150-155.
108. *Костюк Е.Н.* Интерьер дворянской усадьбы в романе «Евгений Онегин» / Е.Н. Костюк // Мова і культура. — 2001. — Вип. 3: Язык и художественное творчество. — Т. 4. — С. 150-155.
109. *Костюшкина Г.М.* Концептуальная систематика языка, речи и речевой деятельности как объект лингвистики / Г.М. Костюшкина // Концептуальный анализ языка. Современные направления исследования: сборник научных трудов. — М. : РАН. Институт языкознания, 2007. — С.119–129.
110. *Коточигова Е.Р.* Вещь в художественном изображении / Е.Р. Коточигова // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. — М.: Высш. школа, 2004. — С. 275–286.
111. *Кох В.* Энциклопедия архитектурных стилей. Классический труд по европейскому зодчеству от античности до современности / В. Кох / Перевод с немец. — М.: ЗАО «БММ», 2006. — 528 с.
112. *Кубрякова Е.С.* Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е.С. Кубрякова. — М.: Языки славянской культуры, 2004а. — 560 с.

113. *Кубрякова Е.С.* Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Известия АН. Серия литературы и языка. — М., 2004б. Т. 63, № 3. — С. 3-12.
114. *Кузніцова І.В.* Особливості характеристики персонажів у художньому тексті в термінах теорії відношень / І.В. Кузніцова, Г.В. Савченко // Вісник Житомирського пед. ун-ту. — Житомир: Вид-во ЖДПУ ім. І. Франка, 1999. — Вип. 3. — С. 116-120.
115. *Кульбабська О.В.* Вторинна предикація у простому реченні: монографія / О.В. Кульбабська. — Чернівці: ЧНУ ім. Ю. Федьковича, 2011. — 672 с.
116. *Кухаренко В.А.* Интерпретация текста: учебник для студентов филологических специальностей / В.А. Кухаренко. — 3-е изд., испр. — Одесса: Латстар, 2004. — 292 с.
117. *Ланчуковська Н.В.* Рівнева репрезентація композиційно-мовленнєвої форми "опису": на матеріалі твору Дж. Остін "Емма" / Н.В. Ланчуковська // Мова : Науково-теоретичний часопис. — 2008. — № 13. — С. 112-117.
118. *Левицкий Ю. А.* Лингвистика текста / Ю. А. Левицкий. — М. : Высшая школа, 2006. — 207 с.
119. *Левіщенко М.С.* Лінгвокультурні особливості пізнього вікторіанського дискурсу (на матеріалі англomовної художньої прози кінця ХІХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.04 "Германські мови"/ М.С. Левіщенко; Херсонськ. держ. ун-т. — Херсон, 2011. — 20 с.
120. *Лейбниц Г.В.* Сочинения: в 4 т. / Лейбниц Г.В.; ред. и сост. Г.Г. Майоров, А.Л. Субботин. — М. : Мысль, 1984. — Т. 3. — 734 с.
121. *Липгарт А.А.* Основы лингвопоэтики / А.А. Липгарт. — М.: КомКнига, 2007. — 165 с.
122. *Литвиненко Н.П.* Український медичний дискурс / Н.П. Литвиненко. — Харків: Харківське історико-філологічне товариство, 2009. — 304 с.
123. *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Русская словестность. От теории словестности к структуре текста : антология. — М.: Academia, 1997. — С. 280-287.

124. *Лишаев С.А.* От тела к пространству: данность и возможность в эстетическом опыте / С.А. Лишаев // *Mixtura verborum: тело и слово.* — 2010. — № 3. — С. 78-101.
125. *Лишаев С.А.* Эстетика пространства в культурно-историческом и экзистенциальном пространстве / С.А. Лишаев // *Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия “Философия. Филология”.* — 2011. — № 1 (9). — С. 52-70.
126. *Логвинская Э.Я.* Интерьер в русской живописи первой половины XIX века / Э.Я. Логвинская. — М.: Искусство, 1978. — 120 с.
127. *Лобанова Г.А.* Форма описания как проблема поэтики [электронный ресурс] / Г.А. Лобанова // *Новый филологический вестник.* — 2008. — №1(6). — Режим доступа : http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2008_1_15.html.
128. *Лобанова Г.А.* Описание как доминанта повествовательной структуры: автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук: спец. 10.01.08 “Теория литературы. Текстология” / Г.А. Лобанова; Российск. гос. гум. ун-т. — М., 2010. — 26 с.
129. *Лотман Ю. М.* Семиосфера : Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров : Статьи ; Исследования / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство, 2000. — 704 с.
130. *Майорова О.И.* Интерьер в мировой живописи / О.И. Майорова. — М.: Белый город, 2012. — 352 с.
131. *Макаров М. Л.* Основы теории дискурса / М.Л. Макаров. — М. : Гнозис, 2003. — 280 с.
132. *Макарова М.В.* Лингвокультурная специфика репрезентации пространственных отношений в русском и немецком языках : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук: спец. 10.02.20 “Сравнительно-историческое, типологическое и сравнительное языкознание” / М.В. Макарова; Волгоградск. гос. ун-т. — Волгоград, 2011. — 20 с.
133. *Мак-Кордейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / Ч. Мак-Кордейл / Пер. с англ Е.А. Кантор. — М.: Искусство, 1990. — 247 с.
134. *Малэк Э.* Разыскания по русской литературе XVII-XVIII веков: Забытые и малоизученные произведения / Э. Малэк. — СПб: Дм. Буланин, 2008. — 400 с.

135. *Марко В.П.* Аналіз художнього твору / В.П. Марко. — К. : Академія, 2013. — 278 с.
136. *Мартынюк А.П.* Разграничение дискурса и текста с позиций интеграционного подхода / А.П. Мартынюк // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. — Харків : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2009. — № 866. — С. 49-54.
137. *Маслова В.А.* Когнитивная лингвистика / В. А. Маслова. — Минск : Тетра Системс, 2004. — 256 с.
138. *Матковська Г.О.* Композиційна організація художнього тексту / Г.О. Матковська // Вісник нац. техн. ун-ту "КПІ". Серія: Філологія. Педагогіка. — 2013. — Вип. 2. — С. 40-45.
139. *Мацько Л. І.* Стилїстика української мови / Л.І. Мацько, О. М. Сидоренко, О.М. Мацько. — К. : Вища школа, 2005. — 462 с.
140. *Минский М.* Фреймы для представления знаний / М. Минский. — М.: Энергия, 1979. — 152 с.
141. *Михайлов С.М.* Основы дизайна: учебник для студ. спец. «Дизайн» / С.М. Михайлов, Л.М. Кулеева. — Казань: Новое Знание, 1999. — 412 с.
142. *Мусатова Д.В.* Лингвопоэтика описания интерьера (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 – германские языки / Д.В. Мусатова. — М., 1990. — 233 с.
143. *МХК: Мировая художественная культура. От зарождения до XVII века. (Очерки истории).* — СПб.: Питер, 2006. — 416 с.
144. *МХК: Мировая художественная культура. Эпоха Просвещения.* — СПб.: Питер, 2008. — 464 с.
145. *Назаров Б.В.* Особливості стилю Архипа Тесленка / Б.В. Назаров // Вісник Запорізького нац. ун-ту. Філологічні науки, 1999. — Вип.1 — С. 82-88.
146. *Насибуллина Ф.Ф.* Колоративная лексика и ее функционирование в рекламах интерьера: на русском и немецком языках: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 – русский язык / Ф.Ф. Насибуллина. — Казань, 2010. — 238 с.
147. *Николаева Ж.В.* Структурно-семантические разновидности описательного типа речи по характеру протекания ситуации : Бытийно-статальные, бытийно-про-

цессуальные, характеризующие : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук: 10.02.01 -Русский язык / Ж.В. Николаева; Кемеровск. гос. ун-т. — Кемерово, 2002. — 18 с.

148. *Ніконова В. Г.* Трагедійна картина світу в поетиці Шекспіра / В. Г. Ніконова. — Дніпропетровськ: ДУЕП, 2007. — 364 с.

149. *Новожилова А.А.* Временная референция. Дейксис и анафора / А.А. Новожилова // Актуальные проблемы лингвистики XXI века : сб. ст. по мат. междунар. науч. конференции, 6—7 декабря 2006. — Киров : ВятГГУ, 2006. — С. 182-188.

150. *Новоселова Т.Н.* Концепт MATERIAL WEALTH и его языковая онтологизация в англо-американской культуре: автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук: спец. 10.02.04 “Германские языки” / Т.Н. Новоселова; Иркутск. гос. лингв. ун-т. — Иркутск, 2006. — 20 с.

151. *Ноздрина Л.А.* Взаимодействие грамматических категорий в художественном тексте: на материале нем. яз.: дис... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Л.А. Ноздрина — М., 1997. — 475 с.

152. *Огієнко І. С.* Дискурс та підходи до його аналізу: погляди на проблему сучасних англomовних дослідників / І.С. Огієнко // Наукові записки нац. ун-ту "Острозька академія". Сер. : Філологічна. — 2012. — Вип. 23. — С. 98-102.

153. *Огнева Е.А.* Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста / Е.А. Огнева. — 2-е изд. дополн. — М. : Эдитус, 2013. — 282 с.

154. *Олешков М.Ю.* Лингвоконцептуальный анализ дискурса (теоретический аспект) / М.Ю. Олешков // Дискурс, концепт, жанр: коллективная монография / Отв. ред. М.Ю. Олешков. — Нижний Тагил : НТГСПА, 2009. — С. 68-85.

155. *Олійник О. П.* Основи дизайну інтер'єру / О.П. Олійник. — К. : НАУ, 2011. — 228 с.

156. Основы архитектуры / под ред. Э. Коул / пер. с англ. Я.Р. Галимова, Т.Р. Перель. — М.: АРТ-РОДНИК, 2004. — 352 с.

157. Очерки истории искусства / под ред. Г.Г.Поспелова. — М.: Советский художник, 1987. — 464 с.

158. *Павлов М.А.* Социальные функции интерьера / М.А. Павлов // Вестник Оренбургск. гос. ун-та. — 2007. — № 77. — С. 136-140.

159. *Павшук А.В.* Языковая природа и функции эпитета в художественном тексте (на материале романа Асорина «Воля»): автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки» / А.В. Павшук; МГУ им. М.В. Ломоносова. — М., 2007. — 21 с.

160. *Пасічник Г.П.* Опис пейзажу в англомовному художньому дискурсі XVIII — початку XX століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови» / Пасічник Г.П.; ХДУ. — Херсон, 2011. — 20 с.

161. *Пахсарьян Н.Т.* Некоторые аспекты генеалогии английского романа рококо (ранние романы Мариво и "Джозеф Эндрюс" Г. Филдинга) / Н.Т. Пахсарьян // Вісник Дніпропетр. ун-ту ім. Альфреда Нобеля. Філологічні науки. — 2013. — № 2. — С. 102-112.

162. *Петрова Н. В.* Текст и дискурс / Н.В. Петрова // Вопр. языкознания. — 2003. — № 6. — С. 123-130.

163. *Плетнёва Е.В.* Метафора частной жизни человека (гастрономия, костюм, интерьер) в русской языковой картине мира на фоне французской / Е.В. Плетнёва // Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук: спец. 10.02.19 «Теория языка» / Плетнёва Е.В.; ВГПУ. — Волгоград, 2006. — 27 с.

164. *Плунгян В.А.* Общая морфология. Введение в проблематику: уч. пособ. / В.А. Плунгян. — Изд. 2-е, исправл. — М. Едиториал УРСС, 2003. — 384 с.

165. *Подкопаева А.А.* Вербализация художественного концепта «Home/House» в произведениях английских писателей XIX-XX вв. : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук: 10.02.19 «Теория языка» / А.А. Подкопаева; Кубан. гос. ун-т. — Ставрополь, 2010. — 27 с.

166. *Подлісецька О.О.* Зображально-виражальні аспекти художності / О.О. Подлісецька // Вісник ОНУ. Серія Філологія. — 2014. — Т. 19, вип. 1 (7). — С. 65-70.

167. *Попова З.Д.* Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И.А. Стернин. — М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. — 314 с.

168. *Попова Н.И.* Предметный мир интерьера в восприятии Пушкина / Н.И. Попова // Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1984. — С. 166-176.
169. *Поспелов Г.Н.* Мастерство и стиль / Г.Н. Поспелов // Вопр. методологии и поэтики. — М. : МГУ, 1983. — 336 с.
170. *Потапенко С. І.* Сучасний англомовний медіа-дискурс: лінгвокогнітивний і мотиваційний аспекти / С. І. Потапенко. — Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2009. — 391 с.
171. *Почепцов Г. Г.* Избранные труды по лингвистике : монография / Г. Г. Почепцов / Сост., общ. ред. и вступ. ст. И. С. Шевченко. — Х. : ХНУ им. В.Н. Каразина, 2009. — 556 с.
172. *Приходько А. М.* Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А. М. Приходько. — Запоріжжя : Прем'єр, 2008. — 332 с.
173. *Приходько А. Н.* Таксономические параметры дискурса / А. Н. Приходько // Язык. Текст. Дискурс: научн. альманах Ставроп. отд. РАЛК. — Ставрополь : СГПИ, 2009. — Вып. 7. — С. 22-30.
174. *Приходько А.Н.* Концепты и концептосистемы / А.Н. Приходько. — Днепрпетровск : Белая Е.А., 2013. — 307 с.
175. *Приходько И.С.* Символизация быта и бытия в малой прозе Татьяны Толстой (к вопросу о типологии вещных деталей в рассказах писательницы) / И.С. Приходько // Література в контексті культури: зб. наук. праць. — Дніпропетровськ: ДНУ, 2006. — С. 171-176.
176. *Радзієвська Т.В.* Здоров'я в світі людини: цінність ресурс (на матеріалі української художньої прози) / Т.В. Радзієвська // Мова. Людина. Світ. — К.: КНЛУ, 2006. — С. 163—169.
177. *Радчук О.В.* Реализация субъективной модальности в портретных и интерьерных описательных контекстах (на материале поэмы Н. В. Гоголя "Мёртвые души"): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02 / О.В Радчук.. — Х., 2009. — 203 с.
178. *Ранеев В.Р.* Интерьер / В.Р. Ранеев. — М.: Высшая школа, 1987. — 232с.

179. *Рафиков И. И.* Художественные особенности интерьера в живописи // Искусство и образование. — 2012. — № 1. — С. 21-26.

180. *Рудецька Н.М.* Художня деталь в українській реалістичній прозі 60-70-х років XIX сторіччя / Н.М. Рудецька // Наукові записки Харківськ. нац. пед. ун-ту ім. Г. Сковороди. Серія "Літературознавство". — 2011. — Вип. 1(2). — С. 43-81.

181. *Русакова Н.В.* Темпоральные (лексические) и референциальные свойства текста типа "описание": автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук: 10.02.01 "Русский язык" / Н.В. Русакова ; Бурятск. гос. ун-т. — Улан-Удэ, 2010. — 26 с.

182. *Самохин А.В.* Интерьер в творчестве передвижников 1890-1910-х годов. Проблема восприятия / А.В. Самохин // Русское искусство нового времени. Исследования и материалы: сб. статей по итогам Всерос. научн. конф. «Отечественное искусство XVIII — начала XX века: стилевые предпочтения, персоналии, обучение, взаимоотношения с государством и обществом». — М.: Памятники исторической мысли, 2012. — Вып. 14. — С. 313-333.

183. *Санжеева Н.Р.* Особенности функционирования акциональных и статальных глаголов в художественном описании / Н.Р. Санжеева // Вестн. Бурят. гос. ун-та. Серия "Филология". — 2008. — Вып. 10. — С. 61-66.

184. *Селиванова Е.А.* Основы лингвистической теории текста и коммуникации / Е.А. Селиванова. — К. : Фитосоциоцентр, 2004. — 336 с.

185. *Селіванова О.О.* Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : підручник / О.О. Селіванова. — Полтава: Довкілля-К, 2008. — 712 с.

186. *Серажим К.С.* Термін «дискурс» у сучасній лінгвістиці / К.С. Серажим // Вісник Харківського ун-ту. Сер. Філологічна. — 2001. — № 520. — С. 3-7.

187. *Сергеев В.М.* Когнитивные методы в социальных исследованиях / В.М. Сергеев // Язык и моделирование социального взаимодействия. — М.: Прогресс, 1987. — с. 3-20.

188. *Синкевич Д.А.* Категория темпоральности в лингвофилософском освещении / Д.А. Синкевич // Вестник Челябинского государственного университета, 2009. — № 7(188). — С. 148—152.

189. *Скороходова А.В.* Ергономічні особливості удосконалення внутрішніх архітектурних просторів // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. архіт.: 18.00.01 “Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури” / А.В. Скороходова; ХДТУБА. — Харків, 2005. — 18 с.
190. *Скребнев Ю. М.* Основы стилистики английского языка / Ю.М. Скребнев. — М.: Астрель-АСТ, 2003. — 224 с.
191. *Скребцова Т.Г.* Языковые бленды в теории концептуальной интеграции Ж. Фоконье и М. Тернера [Електронний ресурс] / Т.Г. Скребцова // *Respectus Philologicus*. — 2002. — № 2(7). — Режим доступа : <http://filologija.vukhf.lt/2-7/skrebcova.htm>.
192. *Скрынникова И.В.* Вербализация концепта “пространственная локализация” в англоязычной лингвокультуре : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук: 10.02.04 “Германские языки” / И.В. Скрынникова; Волгоград. гос. ун-т. — Волгоград, 2004. — 22 с.
193. *Слюсар Н.О.* Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів / Н.О. Слюсар: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.01 “Українська мова” / Н.О. Слюсар; Дніпропетровський нац. ун-т — Дніпропетровськ, 2004. — 18 с.
194. *Слышкин Г.Г.* Лингвокультурные концепты и метаконцепты / Г.Г. Слышкин. — Волгоград: Перемена, 2004. — 290 с.
195. *Смущинська І.В.* Модальність французького художнього тексту: типи та засоби вираження: автореф. дис. на зд. наук. ступеня д-ра філол. наук: 10.02.05 „Романські мови” / І.В. Смущинська; КНУ ім. Т. Шевченка. — К.: 2003. — 39 с.
196. *Соколов М.Н.* Интерьер в зеркале живописи. Заметки об образах и мотивах интерьера в русском и советском искусстве / М.Н. Соколов. — М.: Советский художник, 1986. — 230 с.
197. *Соловьев Н.К.* История интерьера. Древний мир. Средние века / Н.К.Соловьев. — М.: В.Шевчук, 2007. — 384 с.
198. *Стернин И.А.* Очерк английского коммуникативного поведения / И.А. Стернин, Т.В. Ларина, М.А. Стернина. — Воронеж: Истоки, 2003. — 185 с.

199. *Степанов Ю.С.* "Понятие", "Концепт", "Антиконцепт". Векторные явления в семантике // Концептуальный анализ языка: современные направления исследования: сб. науч. тр. — М. — Калуга: ИП Кошелев, 2007. — С. 19-26.
200. *Судосева П.В.* Поэтика интерьера / П.В. Судосева // Новый филологический вестник. — 2011. — № 3 (18). — С. 79-91.
201. *Сусов И. П.* Лингвистическая прагматика / И. П. Сусов. — Вінниця: Нова Книга, 2009. — 272 с.
202. *Тарасова И.А.* Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте / И.А. Тарасова. — 2-е изд., перераб. — М. : ФЛИНТА, 2012. — 196 с.
203. *Таланова О.Ю.* Поняття предикативності та предикації у сучасній англійській / О.Ю. Таланова // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного ун-ту. Сер. Філологія. — Одеса, 2014. — Вип. 8, Т. 1. — С. 188–190.
204. *Теньер Л.* Основы структурного синтаксиса [Текст] / Л. Теньер. — М.: Прогресс, 1988. — 656 с.
205. *Тестелец Я. Г.* Введение в общий синтаксис [Текст] / Я. Г. Тестелец. — М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. — 800 с.
206. *Тильман Ю.Д.* Культурные концепты в языковой картине мира. Поэзия Ф.И. Тютчева : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук : спец. 10.02.19 "Теория языка" / Ю.Д. Тильман; Московск. гос. ун-т имени М.В. Ломоносова. — М., 1999. — 20 с.
207. *Тихомиров С.А.* Гипербола в градуальном аспекте: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук: спец. 10.02.01 "Русский язык" / С.А. Тихомиров; Мордовский гос. пед. ин-т. — М., 2006. — 21 с.
208. *Ткаченко А.* Мистецтво слова (вступ до літературознавства) / А.Ткаченко. — К.: Правда Ярославичів, 1997. — 448 с.
209. *Топоров В. Н.* Тропы / В. Н. Топоров // Большой энциклопедический словарь : Языкознание. — М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. — 687 с.
210. *Трусов Ю.В.* К проблеме художественного образа в дизайне интерьера / Ю.В. Трусов // Вестник Адыгейск. гос. ун-та. Серия "Филология и искусствоведение". — 2010. — № 1(55). — С. 252-256.

211. *Тураева З.Я.* Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка): уч. пос. (для ин-тов и фак. ин. яз.) / З.Я. Тураева. — М.: Высшая школа, 1979. — 219 с.

212. *Усанова А.Л.* Теоретические особенности изучения жилого интерьера первой половины XX века. Сущность и интерпретация ключевых понятий / А.Л. Усанова // Мир науки, культуры, образования. — 2014. — № 1(44). — С. 291-293.

213. *Фесенко Э.Я.* Теория литературы: учебное пособие / Э.Я. Фесенко. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Едиториал УРСС, 2005. — 336 с.

214. *Филин Ф.П.* Русский язык: Энциклопедия / Ф.П. Филин. — М.: Советская энциклопедия, 1979. — 432 с.

215. *Филиппов К. А.* Лингвистика текста : Курс лекций / К. А. Филиппов. — СПб : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. — 331 с.

216. *Филлмор Ч. Дж.* Фреймы и семантика понимания / Ч. Дж. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 23. — М. : Прогресс, 1988. — С. 52-93.

217. *Фролова І. Є.* Стратегія конфронтації в англomовному дискурсі : монографія / І. Є. Фролова. — Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009. — 344 с.

218. *Хабермас Ю.* Комунікативна дія і дискурс — дві форми повсякденної комунікації / Ю. Хабермас // Ситниченко Л. А. Першоджерела комунікативної філософії. — К. : Либідь, 1995. — С. 84-90.

219. *Хамаганова В. М.* Структурно-семантическая и лексическая модель текста типа “описание” (проблемы семиотики и онтологии): Дис. на соиск. уч. степ. д-ра филол. наук: спец. 10.02.01 “Русский язык” / В.М. Хамаганова; Московский пед. гос. ун-т. — М., 2002. — 332 с.

220. *Хамаганова В.М.(1)* Онтологическая основа текста типа “описание” / В.М. Хамаганова // Ученые записки Забайкальск. гос. ун-та. — Серия “Филология. История. Востоковедение”. — 2012. — №2. — С. 77-82.

221. *Хамаганова В.М. (2)* Функции текста типа «описание» в художественном произведении / В.М. Хамаганова // Вестник Бурятского гос. ун-та. — 2012. — Спецвып. А. — С. 132–135.

222. *Хамаганова В.М.* Семиотическая основа текста типа “описание” / В.М. Хамаганова // Вестник Иркутск. гос. лингв. ун-та. — Серия “Филология”. — 2013. — №3 (24). — С. 17-22.
223. *Харитонов И. К.* Теоретична грамати́ка сучасної англійської мови. Навчальний посібник / І.К. Харитонов. — Вінниця: Нова книга, 2008. — 352 с.
224. *Хейзинг Й.* В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинг. — М.: Прогресс, Прогресс-академия, 1992. — 464 с.
225. *Ходос І.О.* Лінгвопоетика як основа вивчення ідіодискурсу С. Фіцджеральда / І.О. Ходос // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. — Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2013. — Вип. 75. — № 1071. — С. 75-80.
226. *Цейтлин А.Г.* Труд писателя / А.Г. Цейтлин. — М.: Советский писатель, 1962. — 564 с.
227. *Чаковская М.С.* Текст как сообщение и воздействие / М.С. Чаковская. — М.: Наука, 1986. — 128 с.
228. *Черноусова О.Н.* Функционирование образных сравнений в художественном тексте и речи диалектоносителей / О.Н. Черноусова // Вестник Волгогр. гос. ун-та. — Сер. 2: Языкознание, 2012. — № 1 (15). — С. 219-223.
229. *Чернявская В. Е.* Дискурс как фантомный объект: от текста к дискурсу и обратно? / В. Е. Чернявская // Когниция, коммуникация, дискурс : сб. научн. тр. — Харьков : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2011. — Вып. 3. — С. 86-95.
230. *Швачко С.О.* Концептуальний підхід до структурних одиниць текстів: контрастивні аспекти / С.О. Швачко, І.К. Кобякова, Т.О. Анохіна // Вісник СумДУ. Серія Філологія. — 2007. — № 2. — С. 173-178.
231. *Шевченко І. С.* Когнітивно-прагматичні дослідження дискурсу / І.С. Шевченко // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен. — Х.: Константа, 2005. — С. 105-117.
232. *Шевченко И. С.* Основы теории языковой коммуникации : уч. пособ. / И. С. Шевченко. — Х. : НУА, 2008. — 168 с.

233. *Шулига С.С.* Дизайн. Історія зародження та розвитку дизайну. Історія дизайну меблів та інтер'єра: Навч. пос. / С.С. Шулига. — К.: Центр навч. Літератури, 2004. — 300 с.
234. *Юсупов Э.С.* Словарь терминов архитектуры / Э.С. Юсупов. — СПб.: Ленинградская галерея, 1994. — С. 144.
235. *Яценко П.І.* Когнітивно-комунікативна організація сурядно-підрядного полінома в сучасній німецькій мові / П.І. Яценко.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол.наук: спец. 10.02.04 “Германські мови” / П.І. Яценко; КНЛУ. — К., 2011. — 20 с.
236. *Alsdorf B.* Interior Landscapes: Metaphor and Meaning in Cézanne'S Late Still Lifes / B. Alsdorf // Word & Image, 2010. — 26 (4). — P. 314-323.
237. *Ashe R.* Literary Houses: Ten Famous Houses in Fiction / R. Ashe. — N. Y.: Facts on File, 1982. — 139 p.
238. *Ashe R.* More Literary Houses / R. Ashe. — N. Y.: Facts on File, 1983. — 141 p.
239. *Bailey D.* American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction / D. Bailey. — Popular Press, 1999. — 156 p.
240. *Bartlett F.C.* Remembering: A study in experimental and social psychology / Bartlett F.C. — Cambridge.: Cambridge University Press, 1931. — 322 p.
241. *Bateson G.* Steps to an ecology of mind / G. Bateson. — N.Y.: Bantam, 1972.
242. *Bateson G.* Mind and nature: A necessary unity / G. Bateson. — L.: Wildwood House; Sydney: Bookwise Australian, 1979. — xiii, 238 p.
243. *Bateson G.* Communication: The social matrix of psychiatry / Bateson G., Ruesch J. — N.Y., 1951.
244. *Beaugrande R.* Linguistic Theory: The Discourse of Fundamental Works / R. Beaugrande. — L.: Routledge, 1991. — 448 p.
245. *Beaugrande R.* The story of Discourse Analysis [електр. ресурс] / R. Beaugrande // Introduction to Discourse Analysis— London: Sage, 1996. — P. 35-62 — режим доступу: <http://www.sscnet.ucla.edu/anthro/faculty/ochs/articles/97narrative.pdf>

246. *Blakemore R.G.* History of Interior Design and Furniture: From Ancient Egypt to Nineteenth-Century Europe. — 2-nd Edition / R.G. Blakemore. — N.Y.: Wiley, 2005. — 448 p.
247. *Blokh M.Y.* A course in theoretical English grammar / M.Y. Blokh. — M.: Высшая школа, 2004. — 386 с.
248. *Bower G.H.* Mental imagery and associative learning / G.H. Bower // L.W. Gregg ed. 1972.
249. *Cook G.* Discourse / G. Cook. — Oxford: Oxford University Press, 1989. — P. 1—19.
250. *Charniak E.* Towards a model of children's story comprehension / E. Charniak. — MIT, Artificial Intelligence Laboratory, 1972: AI TR-266.
251. *Charniak E.* On the use of framed knowledge in language comprehension / E. Charniak // AI 1978. — Vol. 11. — P. 225-265.
252. *Charniak E.* Context recognition in language comprehension / E. Charniak. // Strategies for natural language processing. — Hillsdale (N.J.); L.: Erlbaum, 1982. — P. 435—454.
253. *Cruse D.* A Lexical Semantics / D. Cruse. — Cambridge: Cambridge University Press, 1986. — 326 p.
254. *Crystal D.* Text and discourse // The Cambridge Encyclopedia of Language. Second edition. — Cambridge: Cambridge University Press, 1997. — P. 116-117.
255. *Cullingford R.E.* Script application: Computer understanding of newspaper stories: Ph.D.d. — New Haven: Yale University, 1978. (Report 116 Yale Dept. of Computer Science).
256. *Dellinger B.* Finnish views of CNN television news: A critical cross-cultural analysis of the American commercial discourse style /B. Dellinger. — Universitas Wasaensis, 1995. — 337 p.
257. *Denroche Ch.* Metonymy and Language: A New Theory of Linguistic Processing / Ch. Denroche. — N.Y. : Routledge, 2015. — 202 p.
258. *Denroche Ch.* Metonymy and Language: A New Theory of Linguistic Processing / Ch. Denroche. — N.Y.: Routledge, 2015. — 202 p.

259. *Dijk T.A., van.* Studies in the pragmatics of discourse / T.A. van Dijk. — The Hague etc.: Mouton, 1981. — xii, 331 p.
260. *Dijk T.A. van.* Discourse and Power / T.A. van Dijk. — L.: Palgrave Macmillan, 2008. — 256 p.
261. *Dujardin E., Suter A.* The Bays are Sere and Interior Monologue / E. Dujardin, A. Suter. — Libris Ltd, 1991. — 226 p.
262. *Evans V., Green M.* Cognitive Linguistics: An Introduction / V. Evans, M. Green. — L.: Routledge, 2006. — 856 p.
263. *Fairclough N.* Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language / N. Fairclough. — L., N.Y.: Routledge, 2013. — 608 p.
264. *Fahlman S.E.* A system for representing and using real-world knowledge / S.E. Fahlman. — Cambr. (Mass.): MIT, 1979. — 234 p.
265. *Fauconnier G.* Conceptual Blending, Form, and Meaning / G. Fauconnier, M. Turner // Cognitive Semiotics, special issue of Recherches en Communication. — 2004. — № 19. — P. 57—86.
266. *Fairclough N.* Critical discourse analysis and the marketization of public discourses / N. Fairclough // The universities. Discourse & Society. — 1993. — № 4. — P. 133-168.
267. *Fillmore Ch. J.* An alternative to checklist theories of meaning / Ch. J. Fillmore // BLS. — 1975. — V.1. — P. 123-131.
268. *Fillmore Ch.J.* The case for case reopened / Ch. J. Fillmore // Grammatical relations. — N.Y. etc.: Acad. Press, 1977. — P. 59-81.
269. *Fillmore Ch. J.* Frame semantics / Ch.J. Fillmore // Linguistics in the morning calm: Selected papers from the SICOL -1981. — Seoul: Hanship, 1982. — P. 111—137.
270. Frames and Concept Types: Applications in Language and Philosophy: 94 (Studies in Linguistics and Philosophy). — Springer, 2013. — 373 p.
271. *Fraser B.* What are discourse markers? / B. Fraser // Journal of pragmatics. — 1999. — No. 31. — P. 931-952.

272. *Fraser B.* The Interpretation of Novel Metaphors / B. Fraser // *Metaphor and Thought* [ed. by A. Ortony]. — Cambridge: Cambridge University Press, 2012. — P. 329-341.

273. *Freeman M.H.* The Influence of Anxiety: Poetry as a Theory of Mind [Электронный ресурс] / M.H. Freeman // *Когниция. Коммуникация. Дискурс: междунар. сб. науч. тр.* / [ред. И.С. Шевченко]. — 2013. — № 6. — С. 92-106. — Режим доступа: <https://sites.google.com/site/cognitiondiscourse/vypusk-no6-2013/margaret-h-freeman>

274. *Gee J.* An Introduction to Discourse Analysis : Theory and Method /J. Gee. — L.: Routledge, 2014. — 248 p.

275. *Girouard M.* Life in the English Country House: A Social and Architectural History / M. Girouard. — Yale University Press, 1978. — 344 p.

276. *Glossary: A Glossary of Contemporary Literary Theory* / J. Hawthorn. — L.: Arnold, OUP, 2000. — 400 p.

277. *Göpferich S.* Textproduktion im Zeitalter der Globalisierung: Entwicklung einer Didaktik des Wissenstransfers /S. Göpferich. — Tübingen: Stauffenburg, 2008. — 499 S.

278. *Goffman E.* Frame analysis: An essay on the organization of experience / E. Goffman. — Boston : Northeastern University Press, 1986. — 589 p.

279. *Goldstein I.P.* NUDGE, a knowledge-based scheduling program / I.P. Goldstein, R.B. Roberts // *Frame conceptions and text understanding*. — B.; N.Y.: de Gruyter, 1980. — P. 26-45.

280. *Gudavičius A.* Metafora kalboje ir/ar tekste (konceptualioji vs. tradicinė metafora) // *Tekstas: lingvistika ir poetika. Mokslinės konferencijos medžiaga*. — Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla, 2001. — С. 17–18.

281. *Hamawand Z.* Semantics: A Cognitive Account of Linguistic Meaning / Z. Hamawand. — Sheffield: Equinox Publishing, 2015. — 224 p.

282. *Halliday M.A.K.* Linguistic Studies of Text and Discourse / M.A.K. Halliday. — L.: Bloomsbury Academic, 2006. — 312 p.

283. *Hayes P.J.* The logic of frames / P.J. Hayes // *Frame conceptions and text understanding*. — B.; N.Y.: Gruyter, 1980. — P. 46-61.

284. *Hays P.L.* Class Differences in Fitzgerald's Works / P.L. Hays // F. Scott Fitzgerald in Context / [ed. by B. Mangum]. — N.Y.: Cambridge University Press, 2013. — P. 215-223.

285. *Homberger D.* Männersprache – Frauensprache: Ein Problem der Sprachkultur? / D. Homberger // Muttersprache. — 1993. — № 3. — S. 89—113.

286. *Ifversen J.* Text, Discourse, Concept: Approaches to Textual Analysis [Электронный ресурс] / J. Ifversen // Kontur, 2003. — №7. — P. 60-69. — Режим доступа: <http://www.hum.au.dk/cek/kontur/docs/kontur-07/pdf/filer/ji-text/pdf>

287. *Ilchenko O.* James Thurber as a Master of Parody: an Interdiscursive Take / О.Льченко, С. Деріан // Записки з романо-германської філології: зб. наук. пр. [гол. ред. І.М. Колегаєва]. — Одеса: КП «ОМП», 2015. — Вип. 1 (34). — С. 196-204.

288. *Kress J. M.* The figure of consciousness: William James, Henry James and Edith Wharton / Jill M. Kress. — L.: Routledge, 2002. — 268 p.

289. *Lakoff G.* Women, Fire and Dangerous Things. — Chicago: University of Chicago Press, 1990. — 614 p.

290. *Lakoff G.* Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. — Chicago: University of Chicago Press, 2003. — 256 p.

291. Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf / [ed. by J.B. Carroll, S. Levinson, P. Lee]. — Cambridge: MIT Press, 2012. — 400 p.

292. *Levinson S.C.* Turn-taking in Human Communication, Origins, and Implications for Language Processing / S.C. Levinson // Trends in Cognitive Sciences. — 2016. — Vol. 20(1). — P. 6-14.

293. *Lin B.* Old houses, linguistics and literature in schools: what stylistic analysis can offer / B. Lin // Linguistics and the human sciences. — Vol. 3; No. 2, 2007. — P. 191-220.

294. *Lintvelt J.* Essai de typologie narrative : le “point de vue” : théorie et analyse / J. Lintvelt. — Paris: Corti, 1981. — 68 p.

295. *Longacker R.W.* Concept, image and symbol : the cognitive basis of grammar / R.W. Longacker. — B.; N.Y.: Mouton de Gruyter, 2002. — 366 p.

296. *Longacre R.* The discourse strategy of an appeals letter / R. Longacre // Discourse Description: Diverse Linguistic Analyses of a Fund-Raising Text / W.C. Mann, S.A. Thompson (eds). — Amsterdam: Benjamins, 1992. — P. 109-130.
297. *Lubbock P.* The Craft of Fiction [Электронный ресурс] / P. Lubbock. — Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>.
298. *Maclin A.* Reference Guide to English. A Handbook of English as a Second Language / A. Maclin. — Washington: Office of English Language Programs, 2001. — 405 p.
299. *Marilyn R. Ch.* Dwelling in the Text: Houses in American Fiction / R.Ch. Marilyn. — University of California Press, 1991. — 326 p.
300. *McDermott D.V.* Very large planner-type data bases / D.V. McDermott. — AI laboratory Memo 339. Cambr. (Mass.): MIT, 1975.
301. *Minsky M.* A framework for representing knowledge / M. Minsky. // Frame conceptions and text understanding. — B.; N.Y.: Gruyter, 1980. — P. 1—25.
302. *Minsky M.* A Framework for Representing Knowledge [Электр.ресурс] / M. Minsky // <https://web.media.mit.edu/~minsky/papers/Frames/frames.html>
303. *Nunan D.* Introducing discourse analysis / D. Nunan. — L.: Penguin, 1993. — 144 p.
304. *Ortony A.* The Role of Similarity in Similes and Metaphors / A. Ortony // Metaphor and Thought [ed. by A. Ortony]. — Cambridge : Cambridge University Press, 2012. — P. 342-356.
305. *Palmer F.* Modality in English: Theoretical, descriptive and typological issues // Modality in contemporary English / F. Palmer. — B.; N.Y.: Mouton de Gruyter, 2003. — 372 p.
306. *Pile J.* A History of Interior Design. — 3rd Edition / J. Pile. — N.Y.: Wiley, 2009. — 432 p.
307. *Rickheit G.* Grundlage der kognitiven Sprachverarbeitung / G. Rickheit; H. Strohner. — Tübingen: Max Niemeyer, 2013. — 325 S.
308. *Sadock J.M.* Figurative Speech and Linguistics / J.M. Sadock // Metaphor and Thought [ed. by A. Ortony]. — Cambridge: University Press, 2012. — P. 42-57.

309. *Schwarz M.* Einführung in die kognitive Linguistik / M. Schwarz. — Tübingen; Basel: Francke, 1996. — 238 s.
310. *Stanzel F. K.* Theorie des Erzählens / F.K. Stanzel. — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991. — S. 210.
311. *Strauss S.* Discourse Analysis: Putting Our Words into Words / S. Strauss, P. Feiz. — L.: Routledge, 2013. — 424 p.
312. *Talmy L.* Rubber-sheet cognition in language / L. Talmy // CLS 1977, v. 13. — P. 612-628.
313. *Tannen D.* Framing in Discourse / D. Tannen. — Oxford: Oxford University Press, 1993. — 288 p.
314. *Tannen D.* Talking Voices: Repetition, Dialogue and Imagery in Conversational Discourse / D. Tannen. — N.Y. : Cambridge University Press, 2007. — 233 p.
315. *Taylor J.R.* Linguistic Categorization, 3-ed. — N.Y.: Oxford University Press, 2006. — 308 p.
316. Text Linguistics: The How and Why of Meaning. — Sheffield: Equinox Publishing, 2014. — 436 p.
317. The Handbook of Discourse Analysis / [ed. by D. Tannen, H.E. Hamilton, D. Schiffrin]. — Chichester: John Wiley & Sons, Ltd., 2015. — 992 p.
318. *Titscher S.* Methods of Text and Discourse Analysis: In Search of Meaning / S. Titscher, M. Meyer, R. Wodak, E. Vetter (1 edition). — Sage Publication Ltd. — 2000. — 288 p.
319. *Tumanov V.* Mind reading: Unframed Interior monologue in European Fiction / V. Tumanov. — Rodopi Bv Editions, 1997. — 142 p.
320. *Uberman A.* Modelling the English Lexicon in Applied Linguistics. — Rzeszw: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2006. — 226 p.
321. *Vieira E.* Interiors and Narrative: The Spatial Poetics of Machado de Assis. Eca de Queiros and Leopoldo Alas / E. Vieira. — Lanham, MD: Bucknell University Press, 2013. — 261 p.

322. *Walter H.G.* Magnificent Houses in Twentieth Century European Literature (Studies on Themes and Motifs in Literature) / H.G. Walter (First printing edition July 12, 2012). — Frankfurt-am-Main at al.: Peter Lang Edition, 2012. — 323 p.

323. *Weinrich H.* Textgrammatik der deutschen Sprache / H. Weinrich. — Mannheim at al.: Dudenverlag, 1993. — 1116 S.

324. *Wegner I.* Frame-Theorie in der Lexikographie: Untersuchungen zur theoretischen Fundierung und computergestützten Anwendung kontextueller Rahmenstrukturen für die lexikographische Repräsentationen von Substantiven. — Tübingen: Niemeyer, 1985. — viii, 241 S. — (Lexma; 10).

325. *Werth P.* Text worlds: representing conceptual space in discourse. — L.: Longman, 1999. — P. 1-4, 46-51.

326. *Ziem A.* Frames of Understanding in Text and Discourse: Theoretical Foundations and Descriptive Applications (Human Cognitive Processing) / A. Ziem. — Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company, 2014. — 440 p.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

327. Архитектура. Терминологический словарь / сост. Хаялина Ф.Р. — Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2008. — 202 с.

328. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова М. : КомКнига, 2007. — 576 с.

329. *Брусенская Л.А.* Словарь лингвистических терминов / Л.А. Брусенская, Г.Ф. Гаврилова, Н.В. Малычева. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2005. — 251 с.

330. Большая советская энциклопедия в 30 т. / Гл. ред. А.М. Прохоров. — М.: Сов. энциклопедия, 1969—1978. — <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/143208> . — Т. 3. — С. 190—221; Т. 18. — С. 507-516; Т. 25. — С. 228-244.

331. *Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. — СПб.: Азбука классика, 2006. — 752 с.

332. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Укл. В.Т. Бусел. — К.: Перун, 2004. — 1440 с.

333. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1978. — Т. 9. — 970 с.
334. Краткий словарь когнитивных терминов / сост. Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. — М. : МГУ, 1996. — 245 с.
335. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. — М.: Сов. энцикл., 1987. — 752 с.
336. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н.Ярцевой. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — С..
337. *Мартинюк А.П.* Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики / А.П. Мартинюк. — Х. : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2011. — 196 с.
338. *Мюллер В.К.* Новый англо-русский словарь: ок. 200000 слов и словосочетаний. — 14-е изд., стереотип. — М.: Рус. яз. — Медиа, 2007. — 945 с.
339. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. — М.: «Флинта», «Наука», 2006. — 696 с.
340. *Селіванова О.О.* Сучасна лінгвістика: Термінологічна енциклопедія / сост. О.О. Селіванова. — Полтава : Довкілля, 2006. — 716 с.
341. *Селіванова О.О.* Лінгвістична енциклопедія / О.О. Селіванова. — Полтава: Довкілля-К, 2010. — 844 с.
342. Українська мова: Енциклопедія / Редкол.: В.М. Русанівський, О.О Тараненко (співголови), М.П. Зяблюк та ін. — 3-є вид., зі змінами і доп. — К.: Укр. енцикл. ім. М.П. Бажана, 2007. — 856 с.
343. Українська Літературна Енциклопедія: в 5 т. / Ан УРСР. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. — К.: "Укр. енциклопедія" ім. М.П. Бажана, 1990. — Т. 2. — 1990. — 576 с.
344. Украинская советская энциклопедия.— К.: Главная редакция украинской советской энциклопедии, 1980. — Том 3. — 543 с.
345. Философский энциклопедический словарь [Текст] /Ред.-сост. Е.Ф. Губский, Г.В. Кораблева, В.А. Лутченко. — М.: ИНФРА-М, 1997. — 576 с.
346. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред.В.Н. Ярцева. — 2-е изд. — М. : Большая российская энциклопедия, 2000. — 688 с.

347. Cambridge International Dictionary of English. — GB: Bath Press, 1995. — 1774 p.

348. Merriam-Webster [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.merriam-webster.com>.

ДЖЕРЕЛА ЕМПІРИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

1. *A.C. Doyle: Scarlet*: Conan Doyle A. A Study in Scarlet / Arthur Conan Doyle. — L.: Penguin Classics, 2001. — 176 p.

2. *A.C. Doyle: BP Plans*: Conan Doyle A. The Bruce-Partington Plans / Arthur Conan Doyle. — Kindle Edition, 2009. — 30 p.

3. *Ch. Bronte: Eyre*: Bronte Ch. Jane Eyre [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.readbookonline.net/title/34/> (дата звернення 22.02.2013) — Назва з екрану

4. *A.C. Doyle: Sherlock*: Conan Doyle A. The Complete Sherlock Holmes [Електронний ресурс]. — Режим доступу: arthursbookshelf.com/adventure/doyle/complete-holmes.pdf (дата звернення 20.12.2012) — Назва з екрану.

5. *S. Butler: Flesh*: Butler S. The way of all flesh / Samuel Butler; introduction and notes by Roger Robinson. — L.: Pan Books, 1976. — 444 p.

6. *J. Conrad: Nostromo*: Conrad J. Nostromo: A Tale of the Seaboard Kindle Edition / J. Conrad. — L.: Everyman, 1992. — 532 p.

7. *J. Conrad: Foster*: Conrad J. Amy Foster / J. Conrad. — Gloucester: Dodo Press, 2007. — 48 p.

8. *L. Durrell: Justine*: Durrell L. Justine / L. Durrell — G.K. Hall, 1999. — 320 p.

9. *Ch. Dickens: Dombey*: Dickens Ch. Dombey and Son / Ch. Dickens. — L.: Vintage, 2010. — 976 p.

10. *Ch. Dickens: Twist*: Dickens Ch. The Adventures of Oliver Twist / Ch. Dickens. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1953. — 551 p.

11. *Ch. Dickens: Times: Dickens Ch. Hard Times* [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://ebooks.adelaide.edu.au/d/dickens/charles/d54ht/index.html> (дата звернения 4.12.2012) — Назва з екрану.
12. *T. Dreiser: AmerTr-1: Dreiser T. An American Tragedy. Vol. 1 / T. Dreiser.* — М.: Изд-во иностранной литературы, 1951. — 606 p.
13. *T. Dreiser: AmerTr-2: Dreiser T. An American Tragedy. Vol. 2 / T. Dreiser.* — М.: Изд-во иностранной литературы, 1951. — 402 p.
14. *T. Dreiser: Sister Carrie: Dreiser T. Sister Carrie / T. Dreiser.* — М: Высшая школа, 1968. — 596 p.
15. *A. Eliot: Bede: Eliot G. Adam Bede* [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.gutenberg.org/files/507/507-h/507-h.htm (дата звернения 07.12.2012) — Назва з екрану.
16. *F.S. Fitzgerald: Gatsby: Fitzgerald F.S. The Great Gatsby / F.S. Fitzgerald.* — Kiev: Dnipro Publishers, 1973. — 181 p.
17. *J. Galsworthy: Forsyte-1: Galsworthy J. The Forsyte saga / J. Galsworthy.* — М: Изд-во иностранной л-ры. — Vol. 1: The man of property. — 1956. — 440 p.
18. *J. Galsworthy: Forsyte-2: Galsworthy J. The Forsyte saga / J. Galsworthy.* — М : Прогресс. — Vol. 2 : In Chancery. — 1974. — 304 p.
19. *J. Galsworthy: Forsyte-3: Galsworthy J. The Forsyte saga / J. Galsworthy.* — М.: Прогресс. — Vol. 3 : Awakening. — 1974. — 290 p.
20. *J. Galsworthy: Forsyte-4: Galsworthy J. The Forsyte saga / J. Galsworthy.* — М.: Прогресс. — Vol. 4 : To Let. — 1974. — 303 p.
21. *J. Galsworthy: Comedy: Galsworthy J. A Modern Comedy / J. Galsworthy.* — М: Изд-во иностранной литературы. — Vol. 3 : Swan Song. — 1956. — 342 p.
22. *G. Gissing: Demos: Gissing G. Demos. A Story of English Socialism: Vol. 1 / G. Gissing.* — L.: Adamant Media Corporation, 2001. — 337 p.
23. *A. Hailey: Moneychangers: Hailey A. The moneychangers / A. Hailey.* — L.: Souvenir, 2000. — 475 p.
24. *T. Hardy: Mayor: Hardy T. The Mayor of Casterbridge / T. Hardy.* — L.: Penguin Books Ltd., 2003. — 445 p.

25. *J. Joyce: Dubliners*: Joyce J. *Dubliners* / J. Joyce. — L.: Cape, 1956. — 255 p.
26. *R. Kipling: Kim*: Kipling Rudyard Kim / R. Kipling; afterword by David Stuart Davies. — L. : Collector's Library, 2012. — 404 p.
27. *R. Kipling: LISPETH*: Kipling R. LISPETH [Електронний ресурс]: Режим доступу: <http://www.readbookonline.net/readOnline/2478/> (дата звернення 10.4.2013) — Назва з екрану.
28. *J. London: Eden*: London J. Martin Eden [Електронний ресурс]: — Режим доступу: <http://www.readbookonline.net/title/18028/> (дата звернення 27.02.2013) — Назва з екрану.
29. *S. Maugham: Theatre*: Maugham W.S. Theatre / W.S. Maugham. — Harmondsworth: Penguin Books, 1967. — 261 p.
30. *S. Maugham: Cakes and Ale*: Maugham W.S. Cakes and Ale: Or the Skeleton in the Cupboard / W.S. Maugham. — М.: Прогресс, 1980. — 237 p.
31. *G. Meredith: Richmond*: Meredith G. The Adventures of Harry Richmond / G. Meredith. — Gloucester: Dodo Press, 2008. — 588 p.
32. *F. Norris: The Octopus*: Norris F. The Octopus: A Story of California [Електронний ресурс]: — Режим доступу: pinkmonkey.com/di/library1/digi184.pdf (дата звернення 27.02.2013) — Назва з екрану.
33. *E. A. Poe: The Fall of the House of Usher*: Poe E.A. The Fall of the House of Usher [Електронний ресурс]: — Режим доступу: [//www.gutenberg.org/files/932/932-h/932-h.htm](http://www.gutenberg.org/files/932/932-h/932-h.htm) (дата звернення 27.06.2013) — Назва з екрану.
34. *J. Ruskin: The King of the Golden River*: Ruskin J. The King of the Golden River / J. Ruskin. — L.: Collins Clear-Type Press, 1953. — 96 p.
35. *W. Scott: The Bride of Lammermoor*: Scott W. The Bride of Lammermoor (Edinburgh Edition of the Waverley Novels) / W. Scott. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996. — 560 p.
36. *W. Tennessee: The Glass Menagerie*: Tennessee W. The Glass Menagerie / W. Tennessee. — L.: Penguin Books Ltd., 2009. — 112 p.

37. *W.M. Thackeray: Fair: Thackeray W. M. Vanity Fair* [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.readbookonline.net/title/7619/> (дата звернення 20.02.2013) — Назва з екрану

38. *E.L. Voynich: Gadfly: Voynich E. L. The Gadfly* [Електронний ресурс]: — Режим доступу: <http://www.fullbooks.com/The-Gadfly1.html> (дата звернення 12.03.2014) — Назва з екрану.

39. *H.G. Wells: War: Wells H.G. The War of The Worlds* [Електронний ресурс]: — www.planetpublish.com/wp-content/uploads/2011/11/The_War_of_the_Worlds_NT.pdf (дата звернення 01.06.2014) — Назва з екрану

40. *O. Wilde: Infanta: Wilde O. The Birthday of the Infanta* [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.readbookonline.net/readOnLine/3246/> (дата звернення 02.02.2013) — Назва з екрана.

41. *O. Wilde: Ghost: Wilde O. The Canterville Ghost / O.Wilde. Short stories. Selections.* — L.: Hesperus Press Limited, 2014. — 104 p.

42. *O. Wilde: Gray: Wilde O. The Picture of Dorian Gray / O. Wilde.* — К.: Дніпро, 1978 — 321 p.

43. *V. Woolf: Room: Woolf V. Jacob's Room / V. Woolf.* — N.Y.: WW Norton & Co., 2007. — 352 p.

Д о д а т к и

Додаток А

МІСЦЕ ІОІ СЕРЕД ІНШИХ МОВЛЕННЄВИХ ОДИНИЦЬ

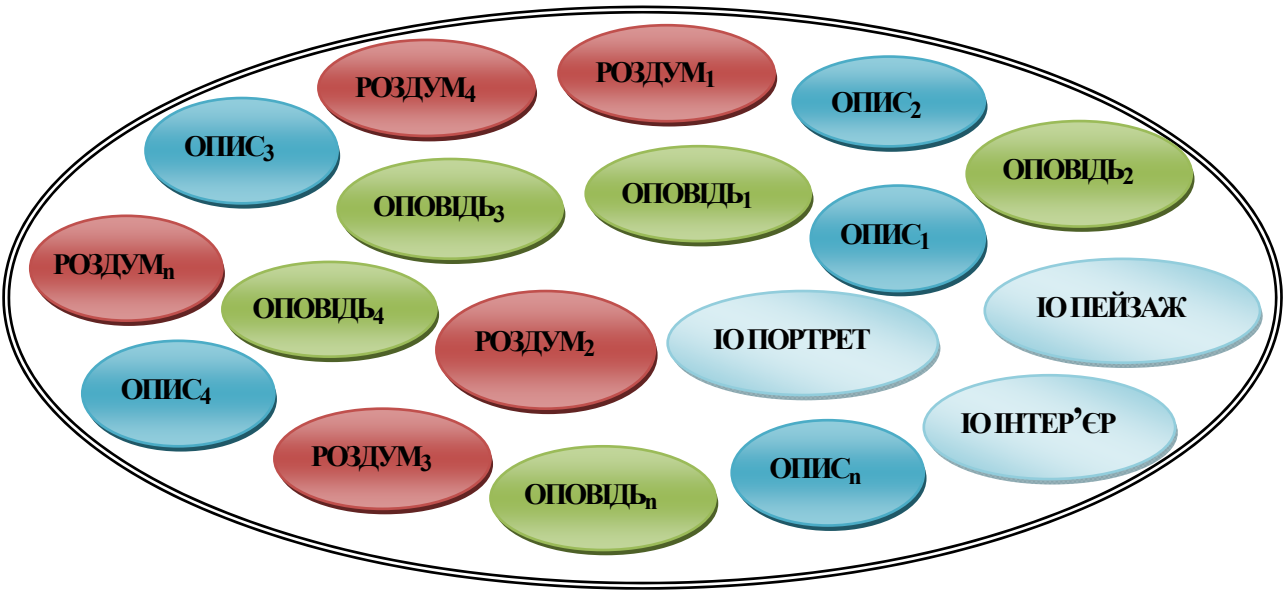
Додаток А-1

Інтегрованість КМФ "інтер'єр" в одиниці вищого рівня абстракції



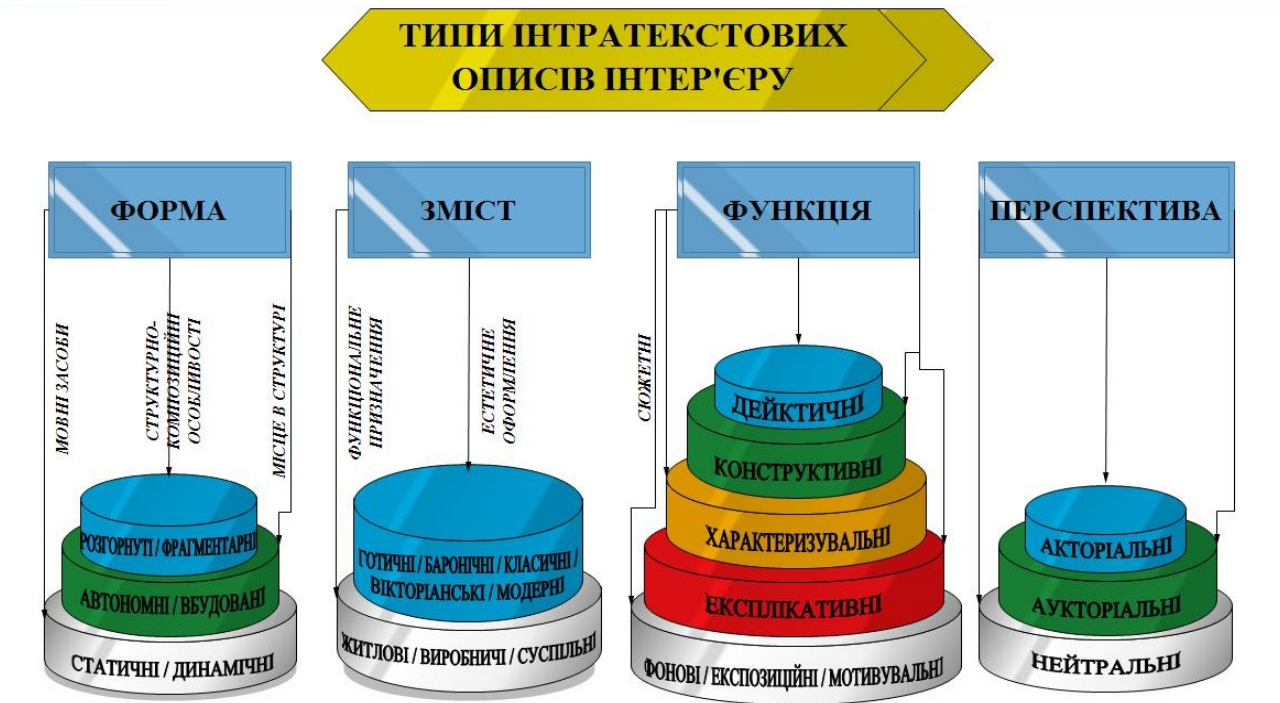
Додаток А-2

Інtrateкстові КМФ-сегменти у тканині художнього твору



Додаток Б

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА ТИПОЛОГІЯ ІНТРАТЕКСТОВИХ ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУ



Додаток В

КОМПОНЕНТИ СЕМІОТИЧНОЇ СТРУКТУРИ ІНТРАТЕКСТОВИХ ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУ

Додаток В-1

АКТАНТИ-ХОЛОНІМИ

Актанти-холоніми	Кількість актуалізацій	
	абсолютна	відносна
Когнітивна ознака ‘приміщення’		
apartment	9	2.20%
barn	2	0.49%
bath	1	0.24%
bedroom	15	3.66%
booth	1	0.24%
boudoir	2	0.49%
breakfast-room	3	0.73%
building	9	2.20%
bungalow	1	0.24%
castle	2	0.49%
cell	3	0.73%
cellar	1	0.24%
chamber	1	0.24%
church	1	0.24%
cloak-room	1	0.24%
closet	1	0.24%
conservatory	3	0.73%
corridor	5	1.22%
cottage	1	0.24%
dining-room	13	3.17%
dressing-room	3	0.73%

Продовження додатку В-1

drawing-room	19	4.63%
fortress	1	0.24%
gallery	4	0.98%
garret	1	0.24%
hall	13	3.17%
hotel	3	0.73%
house	74	18.05%
infirmary	1	0.24%
kitchen	15	3.66%
labyrinth	1	0.24%
lavatory	1	0.24%
lecture-room	1	0.24%
library	7	1.71%
living-room	1	0.24%
lobby	1	0.24%
mansion	1	0.24%
monastery	2	0.49%
museum	3	0.73%
nursery	1	0.24%
office	3	0.73%
palace	2	0.49%
parlor	7	1.71%
pavilion	2	0.49%
place	13	3.17%
quarters	1	0.24%
room	118	28.78%
saloon	1	0.24%
scullery	1	0.24%
shop	5	1.22%
sitting-room	7	1.71%
store-room	1	0.24%
studio	1	0.24%
study	9	2.20%
suite	4	0.98%

Продовження додатку В-1

theatre	4	0.98%
vault	1	0.24%
villa	1	0.24%
waiting-room	1	0.24%
Разом	410	27.21%
Когнітивна ознака 'конструкції'		
alcove	5	1.83%
balcony	2	0.73%
balustrade	4	1.47%
ceiling	13	4.76%
chancel	2	0.73%
colonnade	1	0.37%
corner	17	6.23%
door	41	15.02%
entrance	1	0.37%
facade	2	0.73%
festoon	1	0.37%
floor	29	10.62%
fortification	1	0.37%
parapet	1	0.37%
pillar	3	1.10%
portico	1	0.37%
roof	8	2.93%
sash	1	0.37%
shutter	6	2.20%
stairs	8	2.93%
steps	5	1.83%
storey	1	0.37%
stove	5	1.83%
threshold	2	0.73%
wall	44	16.12%
window	65	23.81%
windowsill	2	0.73%
Разом	273	18.12%

Продовження додатку В-1

Когнітивна ознака 'меблі'		
bed	32	13.28%
bench	3	1.24%
book-case	5	2.07%
book-shelf	2	0.83%
bureau	1	0.41%
case	3	1.24%
cabinet	2	0.83%
chaise longue	1	0.41%
chair	51	21.16%
chiffonier	1	0.41%
couch	4	1.66%
desk	11	4.56%
divan	3	1.24%
drawer	3	1.24%
dresser	1	0.41%
footstool	1	0.41%
furniture	15	6.22%
mantelpiece	8	3.32%
rocker	1	0.41%
sideboard	9	3.73%
sofa	5	2.07%
stool	3	1.24%
table	69	28.63%
tea-bord	4	1.66%
throne	1	0.41%
wardrobe	2	0.83%
Разом	241	15.99%
Когнітивна ознака 'декор'		
altar	3	1.02%
aluminum	1	0.34%
antimacassar	1	0.34%
antiques	1	0.34%
arms	3	1.02%

Продовження додатку В-1

Azalea	1	0.34%
baize	1	0.34%
beeswax	1	0.34%
blossom	2	0.68%
bouquet	1	0.34%
brass	6	2.05%
brick	8	2.73%
camellias	1	0.34%
candelabra	2	0.68%
carpet	9	3.07%
chandelier	7	2.39%
cherub	1	0.34%
chintz	1	0.34%
collection	4	1.37%
crucifix	2	0.68%
curtain	9	3.07%
dead rose leaves	1	0.34%
diamond	2	0.68%
drapery	1	0.34%
drugget	1	0.34%
enamel	1	0.34%
figure	5	1.71%
fire(place)	24	8.19%
flame	3	1.02%
flower	10	3.41%
frieze	2	0.68%
glass	21	7.17%
hanging	3	1.02%
lap-dog	1	0.34%
lavender	1	0.34%
leather	3	1.02%
light	32	10.92%
lilies	1	0.34%
linen	2	0.68%

Продовження додатку В-1

lotus	2	0.68%
lustre	2	0.68%
magnolia	1	0.34%
mahogany	4	1.37%
marble	3	1.02%
metal	3	1.02%
mosaics	1	0.34%
netting	1	0.34%
oak	6	2.05%
oleander	2	0.68%
organ	2	0.68%
ornament	4	1.37%
palm	1	0.34%
panel	5	1.71%
panelling	1	0.34%
pattern	3	1.02%
piano	5	1.71%
plant	2	0.68%
plush	1	0.34%
relief	4	1.37%
rosemary	1	0.34%
roses	8	2.73%
rug	9	3.07%
sculpture	2	0.68%
silk	4	1.37%
silver	3	1.02%
stags' head	1	0.34%
statue	3	1.02%
statuette	1	0.34%
straw	2	0.68%
tartan	1	0.34%
trophy	2	0.68%
trunk	2	0.68%
tulips	1	0.34%

Продовження додатку В-1

velvet	2	0.68%
violet	1	0.34%
walnut	1	0.34%
water	7	2.39%
wax fruit	2	0.68%
weapon	2	0.68%
wood	4	1.37%
Разом	293	19.44%
Когнітивна ознака ‘аксесуари’		
basket	1	0.34%
bell	4	1.38%
bell-handle	1	0.34%
Bible	2	0.69%
bin	1	0.34%
biscuit-box	2	0.69%
book	17	5.86%
bonnet	1	0.34%
boots	3	1.03%
bowl	5	1.72%
box	5	1.72%
bric-a-brac	1	0.34%
bucket	1	0.34%
bunch	1	0.34%
candle	5	1.72%
cards	2	0.69%
china	7	2.41%
cigar	2	0.69%
clock	5	1.72%
clothes	11	3.79%
cover	1	0.34%
crest	1	0.34%
crock	1	0.34%
cushion	2	0.69%
dishes	2	0.69%

Продовження додатку В-1

Doll	1	0.34%
doorknocker	1	0.34%
drawing	1	0.34%
envelope	2	0.69%
fender	2	0.69%
flag	1	0.34%
fork	2	0.69%
frame	3	1.03%
grate	2	0.69%
hat	1	0.34%
ice-pail	1	0.34%
inkpot	1	0.34%
ink-stand	1	0.34%
jar	4	1.38%
jardinière	1	0.34%
jewel-case	1	0.34%
journal	1	0.34%
jug	1	0.34%
kaleidoscope	1	0.34%
key	1	0.34%
knife	4	1.38%
lamp	23	7.93%
lantern	2	0.69%
letter	4	1.38%
lithograph	1	0.34%
lock	1	0.34%
mattress	2	0.69%
mezzo-tint	1	0.34%
mirror	8	2.76%
mug	1	0.34%
paint	1	0.34%
painting	2	0.69%
paper	18	6.21%
paraphernalia	1	0.34%

Продовження додатку В-1

pen	1	0.34%
photograph	10	3.45%
picture	23	7.93%
pillow	4	1.38%
pipe	4	1.38%
plate	8	2.76%
portcullis	1	0.34%
portrait	7	2.41%
pot	4	1.38%
reproduction	1	0.34%
ribbon	2	0.69%
saucer	1	0.34%
service	1	0.34%
settee	1	0.34%
sheet	3	1.03%
soap box	1	0.34%
spoon	3	1.03%
sweets	1	0.34%
tobacco	3	1.03%
tobacco-box	1	0.34%
toilette appointments	1	0.34%
torch	1	0.34%
towel	1	0.34%
tray	3	1.03%
umbrella	3	1.03%
utensils	2	0.69%
vase	2	0.69%
vessel	2	0.69%
volume	4	1.38%
watch	2	0.69%
water-color	1	0.34%
writing materials	1	0.34%
<i>Разом</i>	<i>290</i>	<i>19.24%</i>
ВСЬОГО	1507	55.24%

АКТАНТИ-ПАРТОНІМИ

Актанти-партоніми	Кількість актуалізацій	
	абсолютна	відносна
Когнітивна ознака ‘висота’		
about	2	2.44%
above	12	14.63%
on the top	6	7.32%
over	21	25.61%
up	6	7.32%
upright	1	1.22%
below	10	12.20%
beneath	1	1.22%
down	13	15.85%
under	9	10.98%
underneath	1	1.22%
<i>Разом</i>	82	12.54%
Когнітивна ознака ‘ширина’		
among	5	5.95%
beside	10	11.90%
between	17	20.24%
by	5	5.95%
close to	4	4.76%
near	5	5.95%
next	1	1.19%
on the side	8	9.52%
to the left	3	3.57%
to the right	2	2.38%
upon	24	28.57%
<i>Разом</i>	84	12.84%
Когнітивна ознака ‘довжина’		
across	12	11.43%
against	11	10.48%

Продовження додатку В-2

Along	4	3.81%
aloof	1	0.95%
apart from	1	0.95%
back	5	4.76%
before	15	14.29%
behind	12	11.43%
beyond	9	8.57%
from the back	2	1.90%
from the front	1	0.95%
in front of	5	4.76%
in the center	9	8.57%
in the middle of	7	6.67%
opposite	7	6.67%
towards	4	3.81%
<i>Разом</i>	<i>105</i>	<i>16.06%</i>
Концептуальні бленди		
at	39	10.18%
in	187	48.83%
into	21	5.48%
inside of	1	0.26%
on	100	26.11%
out of	1	0.26%
outside	5	1.31%
round	10	2.61%
through	14	3.66%
within	5	1.31%
<i>Разом</i>	<i>383</i>	<i>58.56%</i>
ВСЬОГО	654	23.97%

КОНСТАНТИ-ЗВ'ЯЗКИ

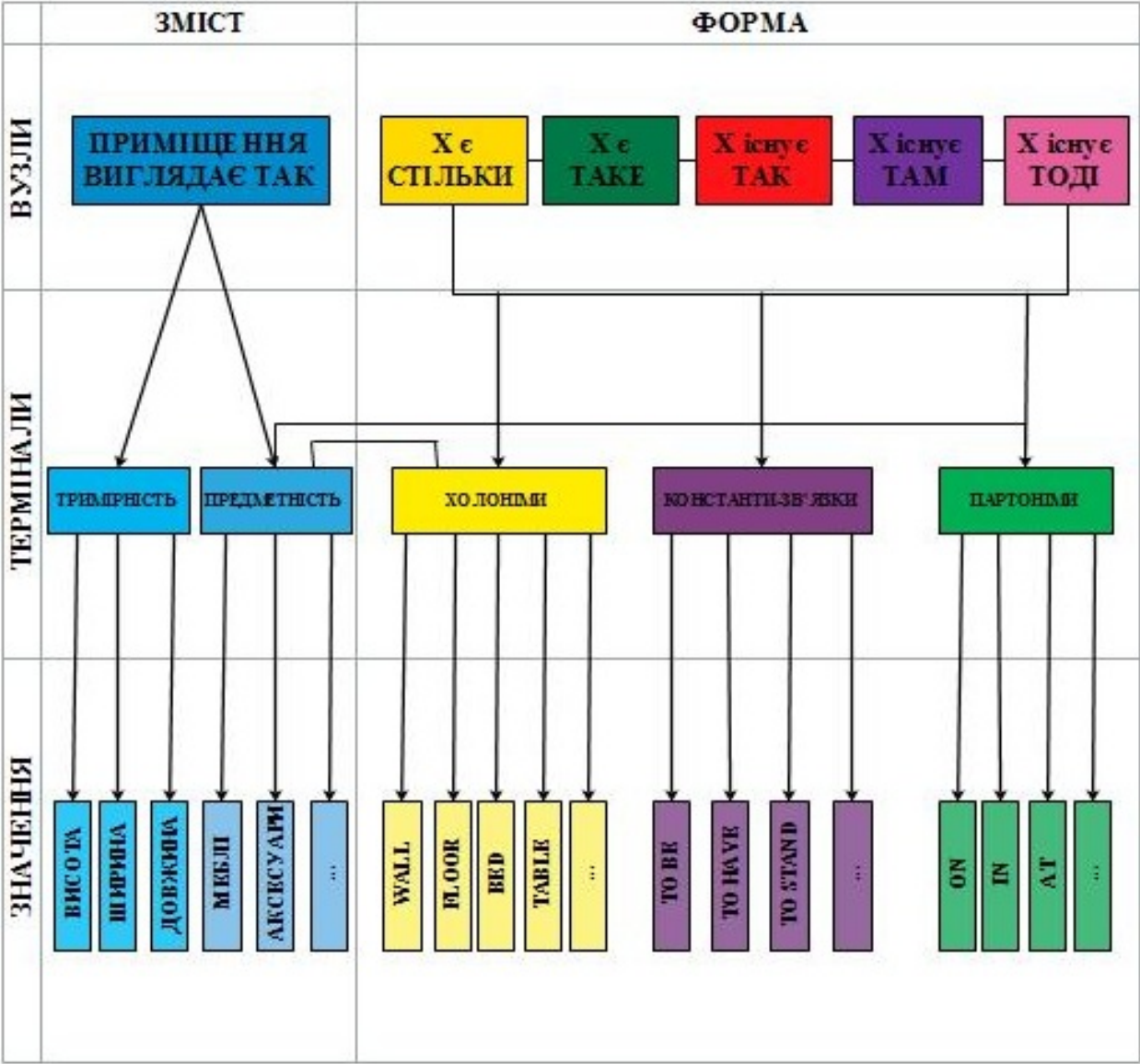
Константи-зв'язки	Кількість актуалізацій	
	абсолютна	відносна
abut	1	0.18%
adorn	1	0.18%
appear	3	0.53%
be	248	43.74%
belong	2	0.35%
blaze	1	0.18%
blotch	1	0.18%
communicate	1	0.18%
conceal	1	0.18%
concentrate	1	0.18%
consist	2	0.35%
contain	8	1.41%
cover	15	2.65%
decorate	5	0.88%
design	2	0.35%
disclose	1	0.18%
dispose	1	0.18%
dress	1	0.18%
encircle	1	0.18%
face	4	0.71%
fall	2	0.35%
fill	11	1.94%
form	2	0.35%
glitter	2	0.35%
grow	1	0.18%
hang	19	3.35%
have	14	2.47%
heap	2	0.35%
hide	2	0.35%
hold	5	0.88%
illuminate	1	0.18%

Продовження додатку В-3

Lead	7	1.23%
lean	3	0.53%
lie	21	3.70%
line	2	0.35%
linger	1	0.18%
litter	2	0.35%
look	17	3.00%
match	2	0.35%
occupy	5	0.88%
point	1	0.18%
place	10	1.76%
present	2	0.35%
prevail	1	0.18%
project	1	0.18%
reflect	1	0.18%
represent	3	0.53%
resemble	2	0.35%
rise	3	0.53%
scatter	2	0.35%
seat	3	0.53%
see	17	3.00%
seem	8	1.41%
serve	1	0.18%
shine	2	0.35%
show	6	1.06%
shut	1	0.18%
sit	31	5.47%
stand	43	7.58%
stay	1	0.18%
stick out	1	0.18%
stream	1	0.18%
surround	3	0.53%
tower	2	0.35%
Разом	567	20.78%

Додаток Д

СТРУКТУРА ФРЕЙМУ "ОПИС ІНТЕР'ЄРУ"

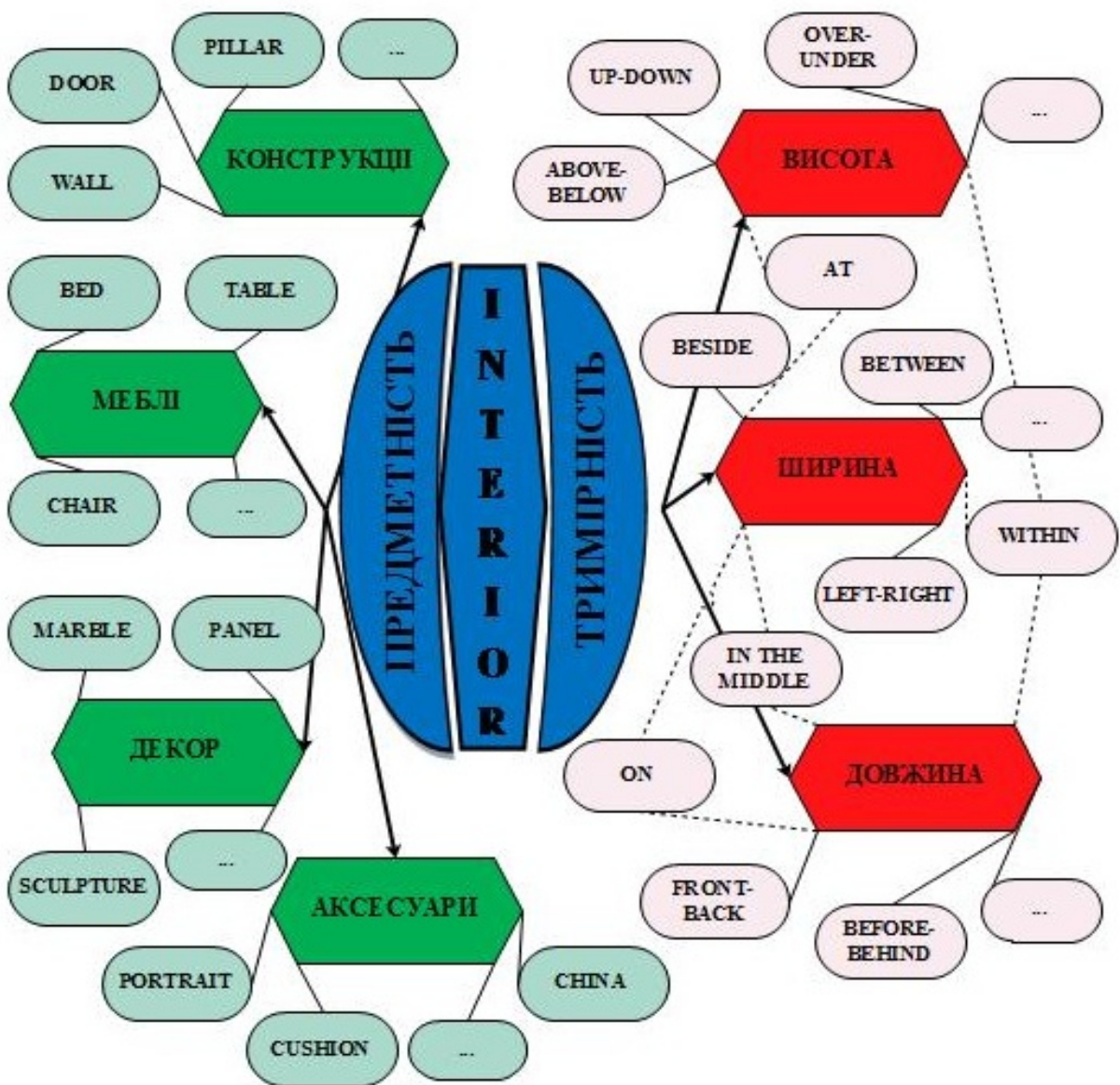


Додаток Е

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР ІНТРАТЕКСТОВИХ ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУ В АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

Додаток Е-1

КОНЦЕПТОСИСТЕМА ІНТРАТЕКСТОВИХ ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУ В АХД (загальний вигляд)



**КОНЦЕПТОСИСТЕМА ІНТРАТЕКСТОВИХ ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУ В АХД
(ієрархічна репрезентація)**

Концепт-ідея	Клас-тер	Когнітивна ознака	Концепти
INTERIOR	ПРЕДМЕТНІСТЬ	‘конструкції’	CEILING, FLOOR, WALL, DOOR, STAIRS, WINDOW, ALCOVE, BALUSTRADE, COLONNADE, FIREPLACE, PILLAR, STAIRS
		‘меблі’	BED, TABLE, CHAIR, DIVAN, SOFA, MANTEL-PIECE, SIDEBBOARD, WARDROBE
		‘декор’	BRASS, MAHOGANY, MARBLE, OAK, SILK, WOOD, MOSAICS, ORNAMENT, PANEL, RELIEF, TROPHY, SCULPTURE
		‘аксесуари’	CUSHION, DOLL, JAR, PICTURE
	ТРИМІРНІСТЬ	‘висота’	TOP – BOTTOM
		‘ширина’	LEFT – RIGHT
		‘довжина’	FRONT – BACK
		концептуальні бленди	AT, ON, IN THE MIDDLE, IN

Додаток Е-3

**ПРОДУКТИВНІСТЬ КОНЦЕПТІВ ІОІ
В АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ**

Додаток Е-3-1**Концепти кластера "предметність"**

Концепт	Кількість актуалізацій	
	абсолютна	відносна
Когнітивна ознака 'конструкції'		
ALCOVE	5	0.46%
BALCONY	2	0.18%
BALUSTRADE	4	0.37%
CEILING	13	1.19%
CHANCEL	2	0.18%
COLONNADE	1	0.09%
CORNER	17	1.55%
DOOR	42	3.84%
FACADE	2	0.18%
FESTOON	1	0.09%
FLOOR	29	2.65%
FORTIFICATION	1	0.09%
PARAPET	1	0.09%
PILLAR	3	0.27%
PORTICO	1	0.09%
ROOF	8	0.73%
SASH	1	0.09%
SHUTTER	6	0.55%
STAIRS	13	1.19%
STOREY	1	0.09%
STOVE	5	0.46%
SWIMMING-POOL	1	0.09%
THRESHOLD	2	0.18%
WALL	44	4.02%
WINDOW	68	6.22%
Разом	273	24.95%

Продовження додатку Е-3-1

Когнітивна ознака 'меблі'		
BED	32	2.93%
BENCH	3	0.27%
CASE	10	0.91%
CHAIR	56	5.12%
COUCH	4	0.37%
DIVAN	3	0.27%
DRAWER	7	0.64%
FOOTSTOOL	1	0.09%
FURNITURE	15	1.37%
MANTELPiece	8	0.73%
ROCKER	1	0.09%
SIDEBOARD	9	0.82%
SOFA	5	0.46%
TABLE	84	7.68%
WARDROBE	3	0.27%
<i>Разом</i>	<i>241</i>	22.03%
Когнітивна ознака 'декор'		
ALTAR	3	0.27%
ALUMINUM	1	0.09%
ANTIMACASSAR	1	0.09%
ANTIQUES	1	0.09%
ARMS	3	0.27%
BAIZE	1	0.09%
BEESWAX	1	0.09%
BRASS	6	0.55%
BRICK	8	0.73%
BUTTERFLY	1	0.09%
CANDELABRA	2	0.18%
CARPET	9	0.82%
CHANDELIER	7	0.64%
CHERUB	1	0.09%
CHINTZ	1	0.09%
COLLECTION	4	0.37%

Продовження додатку Е-3-1

CRUCIFIX	2	0.18%
CURTAIN	9	0.82%
DIAMOND	2	0.18%
DRAPERY	1	0.09%
DRUGGET	1	0.09%
ENAMEL	1	0.09%
FIGURE	5	0.46%
FIRE(PLACE)	27	2.47%
FLOWER	29	2.65%
FRIEZE	2	0.18%
GLASS	21	1.92%
HANGING	3	0.27%
LAP-DOG	1	0.09%
LEATHER	3	0.27%
LIGHT	32	2.93%
LINEN	2	0.18%
LUSTRE	2	0.18%
MAHOGANY	4	0.37%
MARBLE	3	0.27%
METAL	3	0.27%
MOSAICS	1	0.09%
NETTING	1	0.09%
ORGAN	2	0.18%
ORNAMENT	4	0.37%
PANEL	5	0.46%
PANELLING	1	0.09%
PATTERN	3	0.27%
PIANO	5	0.46%
PLANT	4	0.37%
PLUSH	1	0.09%
RELIEF	4	0.37%
RUG	9	0.82%
SCULPTURE	2	0.18%
SILK	4	0.37%

Продовження додатку Е-3-1

SILVER	3	0.27%
STAGS' HEAD	1	0.09%
STATUE	3	0.27%
STATUETTE	1	0.09%
STRAW	2	0.18%
STUFFED BUFFALOES	1	0.09%
TARTAN	1	0.09%
TROPHY	2	0.18%
TRUNK	2	0.18%
VELVET	2	0.18%
WATER	7	0.64%
WAX FRUIT	2	0.18%
WEAPON	2	0.18%
WOOD	13	1.19%
Разом	291	26.60%
Когнітивна ознака 'аксесуари'		
BELL	5	0.46%
BIN	2	0.18%
BOOK	23	2.10%
BOOTS	3	0.27%
BOWL	5	0.46%
BOX	9	0.82%
BRIC-A-BRAC	1	0.09%
BUCKET	1	0.09%
BUNCH	1	0.09%
CANDLE	5	0.46%
CARDS	2	0.18%
CHINA	8	0.73%
CIGAR	2	0.18%
CLOCK	5	0.46%
CLOTHES	14	1.28%
COAL-SCUTTLE	1	0.09%
CREST	1	0.09%
CROCK	1	0.09%

Продовження додатку Е-3-1

CUSHION	6	0.55%
DISHES	34	3.11%
DOLL	1	0.09%
DOORKNOCKER	1	0.09%
ENVELOPE	2	0.18%
FENDER	2	0.18%
FLAG	1	0.09%
GRATE	2	0.18%
INKPOT	1	0.09%
INK-STAND	1	0.09%
JARDINIÈRE	1	0.09%
JEWEL-CASE	1	0.09%
JOURNAL	1	0.09%
KALEIDOSCOPE	1	0.09%
KEY	1	0.09%
LAMP	25	2.29%
LETTER	4	0.37%
LOOKING-GLASS	4	0.37%
MATTRESS	2	0.18%
MIRROR	8	0.73%
PAPER	18	1.65%
PARAPHERNALIA	1	0.09%
PICTURE	44	4.02%
PIPE	4	0.37%
PORTCULLIS	1	0.09%
PORTRAIT	7	0.64%
RIBBON	2	0.18%
SHEET	3	0.27%
SWEETS	1	0.09%
TOBACCO	3	0.27%
TOILETTE APPOINTMENTS	1	0.09%
TORCH	1	0.09%
TOWEL	1	0.09%
TRAY	3	0.27%

Продовження додатку Е-3-1

UMBRELLA	3	0.27%
VASE	2	0.18%
VESSEL	2	0.18%
WATCH	2	0.18%
WRITING MATERIALS	2	0.18%
<i>Разом</i>	289	26.42%
ВСЬОГО	1094	100.00%

Додаток Е-3-2

Концепти кластера "тримірність"

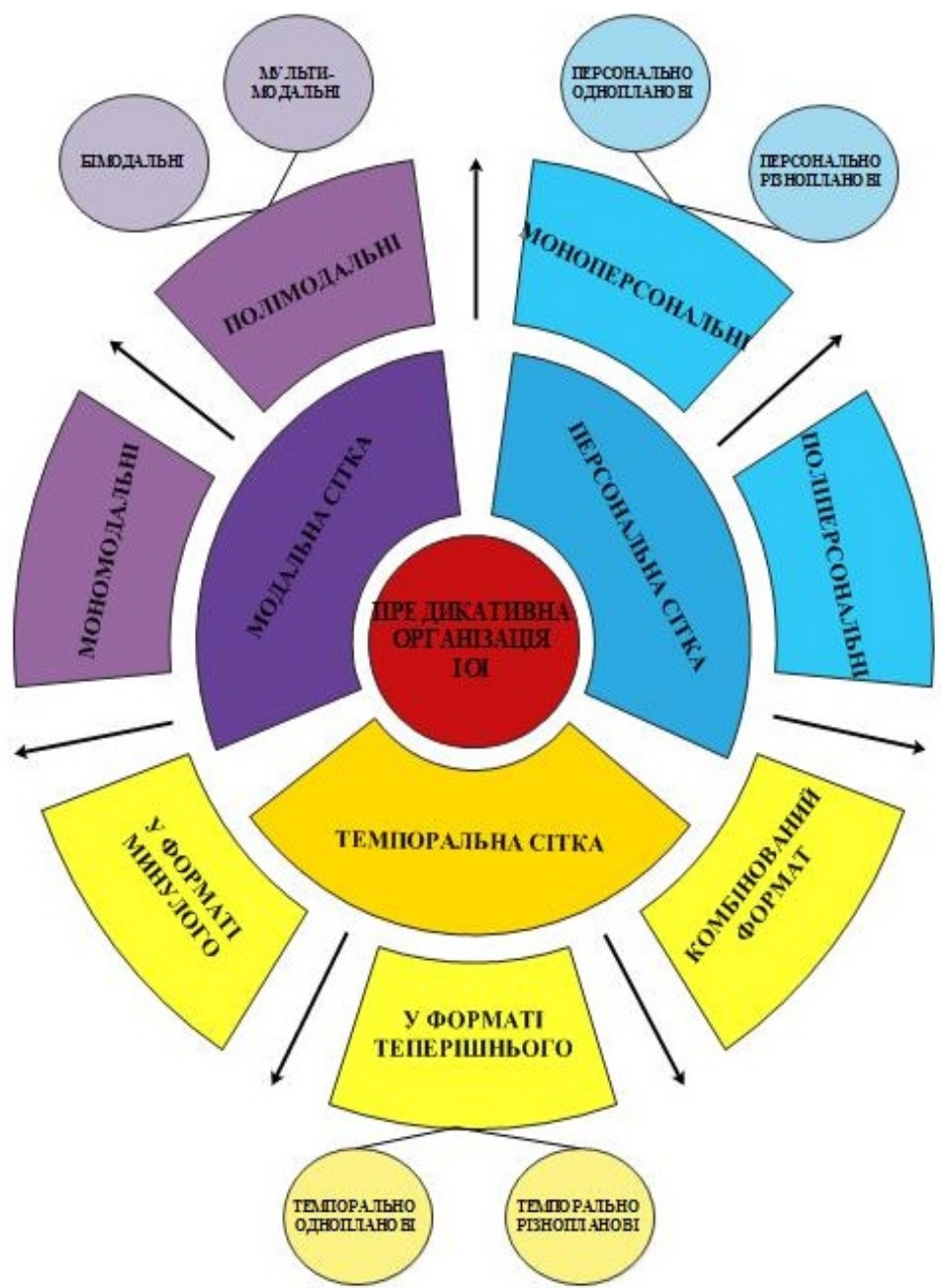
Концепти	Кількість актуалізацій	
	абсолютна	відносна
Когнітивна ознака ‘висота’		
TOP – BOTTOM	82	12.54%
Когнітивна ознака ‘ширина’		
LEFT – RIGHT	84	12.84%
Когнітивна ознака ‘довжина’		
FRONT – BACK	89	13.61%
Концептуальні бленди		
AT	39	5.96%
IN	244	37.31%
IN THE MIDDLE	16	2.45%
ON	100	15.29%
<i>Разом</i>	399	61.01%
ВСЬОГО	654	100.00%

Додаток Ж

ПРЕДИКАТИВНА ОРГАНІЗАЦІЯ ІНТРАТЕКСТОВИХ ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУ

Додаток Ж-1

Предикативна організація ІОІ: загальний вигляд



Додаток Ж-2**Персональна організація IOI та її продуктивність**

Типи ПС	Абсолютна кількість IOI	Відносна кількість IOI
Моноперсональна ПС	129	9 %
Поліперсональна ПС	1371	91 %
• однопланові IOI	1020	68 % (82 %)
• різнопланові IOI	351	23 % (18 %)
Разом	1500	100%

Додаток Ж-3**Модальна організація IOI та її продуктивність**

Типи МС	Абсолютна кількість IOI	Відносна кількість IOI
Мономодальні IOI	988	66 %
Полімодальні IOI	512	34 %
• бімодальні IOI	367	24 % (72%)
• мультимодальні IOI	145	10 % (28%)
Разом	1500	100 %

Додаток Ж-4**Темпоральна організація IOI та її продуктивність**

Типи МС	Абсолютна кількість IOI	Відносна кількість IOI
ТС теперішнього	1003	67 %
IOI однопланового теперішнього	704	47 %
IOI різнопланового теперішнього	299	20 %
ТС минулого	451	30 %
• IOI однопланового минулого	270	18 %
• IOI різнопланового минулого	180	12 %
ТС комбінована	46	3 %
Разом	1500	100%

Додаток К

**СИНТАКСИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ
ІНТРАТЕКСТОВИХ ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУ**

Додаток К-1**Продуктивність використання синтаксичних одиниць в ІОІ**

Структурний тип речення	Кількість	
	абсолютна	відносна
<i>ІОІ, оформлені простим реченням</i>		
Власне прості речення	437	71 %
Ускладнені прості речення	178	29 %
<i>По категорії "просте речення"</i>	<i>615</i>	<i>41 %</i>
<i>ІОІ, оформлені складним реченням</i>		
Паратаксис	149	19 %
Гіпотаксис	549	62 %
<i>По категорії "складне речення"</i>	<i>698</i>	<i>47 %</i>
<i>ІОІ, оформлені комбінованим способом</i>		
Сурядно-підрядний поліном	187	12 %
<i>Разом</i>	<i>1500</i>	<i>100 %</i>

Додаток К-2**Продуктивність використання складних речень в ІОІ**

	Типи речень	Кількість	
		абсолютна	абсолютна
Паратаксис (25%)	ССР	187	25%
Гіпотаксис (75%)	СПР означальні	279	38%
	СПР обставинні	221	30%
	СПР додаткові	36	5%
	СПР з'ясувальні	13	2%

Додаток Л

СТИЛІСТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ
ІНТРАТЕКСТОВИХ ОПИСІВ ІНТЕР'ЄРУДодаток Л-1

Продуктивність використання стилістичних фігур і прийомів у ІОІ

№	Групи СП і СФ, які базуються на:	Кількість	
		абсолютна	відносна
1.	взаємодії словникового і контекстуального предметно-логічного значення	179	18 %
2.	взаємодії предметно-логічного і номінативного значень	27	2,5 %
3.	взаємодії основних і похідних предметно-логічних значень	573	57 %
4.	взаємодії основних і похідних предметно-логічних значень	37	3,5 %
5.	описі предметів і явищ	124	12 %
6.	стилістичному використанні фразеології	71	7 %
Разом		1011	100 %

Додаток Л-2

Продуктивність моделей стилістичної конвергенції в ІОІ

№	Моделі конвергенції	Кількість		
		абсолютна	відносна	
Мінімальні моделі				
1	Епітет, метафора (уособлення)	68	20 %	65 %
2	Епітет, перифраз	44	13 %	
3	Метонімія, алюзія	59	17 %	
4	Епітет, порівняння, вигук	34	10 %	
5	Інші	17	5 %	
Максимальні моделі				
6	Епітет, порівняння, уособлення, вигук	50	15%	35 %
7	Епітет, порівняння, історизм, алюзія	35	10%	
8	Інші	33	10%	
Разом		340	100 %	